

Zeitschrift

für

Bildende Kunst

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien

Achtzehnter Band



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1883

Druck von August Pries in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis des XVIII. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Radirungen und Lichtdrucke.

Holzschnitte und Zinkographien.

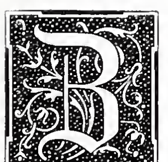
Die mit einem † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.



Rimini.[1])

Von Ludwig Geiger.

Mit Illustrationen.

Zu den charakteristischsten Herrschergestalten der Renaissancezeit gehört Gismondo, Sohn des Pandolfo Malatesta von Rimini, mit seiner Geliebten und spätern Gemahlin Isotta.

Das Geschlecht der Malatesta beginnt nicht mit Gismondo. Schon Jahrhunderte vor ihm hatte man, bald preisend, bald tadelnd, wohl auch höhnend, ja fluchend von den Malatesta gesprochen. Seit 1150 herrschten Mitglieder des Geschlechtes in Rimini und dehnten, vermöge ihrer Kraft und kriegerischen Tüchtigkeit, ihren Besitz über die ganze Mark Ankona aus. Schon der erste Vielgenannte des Hauses, Giovanni, war kriegerisch; in noch höherem Grade einer seiner Nachfolger, der hundertjährige Malatesta de Veruchio (1212—1312), der als eifriger Welfe von Dante zur Hölle verdammt und mit schweren Strafen belegt wurde. Noch von einem andern Mitgliede des Geschlechts hatte Dante zu reden, gleichfalls tadelnd, aber ihn durch den Zauber unvergänglicher Poesie der mitleidigen Teilnahme ewiger Geschlechter empfehlend. Es ist der schöne Paolo, der, obschon selbst verheiratet, zu der gleichfalls verheirateten Franziska da Rimini von verbotener aber unwiderstehlicher Liebe ergriffen wird, welche beide Sünder schwerer Strafe und ewigem Verderben weiht. —

1) Charles Yriarte, Un condottiere au 15. siècle. Rimini. Études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta d'après les papiers d'état des archives d'Italie. Orné de 200 dessins. Paris, J. Rothschild éditeur, 13 rue des Saints-Pères 1882. XV und 460 S. 4. Das Werk ist ein gediegenes Prachtwerk, das sich sehr zu seinem Vorteile von vielen anderen illustrirten Büchern unterscheidet. Hier stehen nämlich Text und Illustrationen, so zahlreich diese auch sind, in engem Zusammenhang; illustrirt wird meist nur, was im Texte behandelt wird. Um die große Zahl von Illustrationen herauszubringen, ist die Darstellung von allem: Personen, Kirchen, Gebäuden, Grundrissen, Reliefs,

Seit 1225 hatten die Malatesta, die zunächst sich damit begnügt hatten, Beamte in Rimini, die Ersten in der Stadt zu sein, eine wirkliche Herrschaft über dieselbe begründet und Fano mit Rimini vereint; ein anderer Zweig des Geschlechts regierte in Pesaro, freilich nur bis 1452. Kräftige Herrscher folgten einander; der bedeutendste ist Pandolfo, 1377—1427. Wie soviele damalige italienische Fürsten ist er Söldnerführer und Friedensfürst, Tyrann und Mäcen. In der Meinung der Zeitgenossen brachte sein brieflicher Verkehr mit der vielgenannten Dichterin Isotta Nogarola ihm mehr Ruhm als seine für Giovanni Maria von Mailand geführten Kriege ein, und man rechnete es ihm hoch an, daß er bei dem Eintreten eines titellosen Gelehrten in den Kreis von Fürsten für den erstern als den geistigen Herrscher den ersten Platz beansprucht hatte.

Aus seiner rechtmäßigen Ehe hatte er keine Kinder, die ihm nachfolgen konnten; aber zwei uneheliche Söhne bestiegen nach ihm den Herrscherthron, Galeotto Roberto, der schon 1432 starb, und Gismondo, Sohn des Pandolfo, wie er sich gern pietätvoll nannte. Letzterer war 1417 geboren, ein Knabe also als sein Vater starb, kaum ein Jüngling, als er zum Herrscher berufen ward. Aber frühreif, wie er war, — soll er sich doch schon als Dreizehnjähriger zur Zeit eines Aufstandes an die Spitze eines Haufens gestellt und den andern in die Flucht geschlagen haben — wußte er den Aufgaben, die ihm gestellt wurden, zu genügen. Bald wurde er einer der gesuchtesten und gefürchtesten Condottieri — gefürchtet, weil er glücklich und grausam war, gesucht, weil

einzelnen Figuren, Bildern u. s. w. gewählt worden, die in engerem oder weiterem Zusammenhang mit Rimini stehen. Die Ausführung vieler dieser Blätter ist von schönster Vollendung und macht der Geschicklichkeit der Künstler und dem feinen Geschmack des Verlegers alle Ehre. Nur zwei Ausstellungen sind zu machen: die eine betrifft die Aufnahme mehrerer moderner landschaftlicher Darstellungen von Gegenden in und um Rimini, die in ein Werk, das von einer seit Jahrhunderten entschwundenen Zeit redet, nicht recht passen wollen; die zweite die ziemlich ungenauen Angaben über die Künstler (Name und Lebenszeit), von denen die aufgenommenen zeitgenössischen Bilder herrühren und über die Museen, in welchen dieselben sich gegenwärtig befinden. — Der Inhalt des Textes ist angedeutet durch den Doppeltitel, der die Geschichte eines Condottiere aus dem 15. Jahrhundert, nämlich des Gismondo Malatesta und eine Darstellung von Kunst und Litteratur in Rimini verspricht.. Dieses Versprechen wird in zwei Beziehungen nicht völlig erfüllt; einmal treten die übrigen Herrscher des kleinen, aber für die Geschichte Italiens nicht bedeutungslosen Staates zu sehr hinter Gismondo zurück, besonders der Vater des letzteren, Pandolfo, der doch, da er des Sohnes Macht begründete, einer ausführlicheren Behandlung wert gewesen wäre; sodann wird der Litteratur nicht die in Aussicht gestellte gleichmäßige Behandlung mit der Kunst zu teil, die litterargeschichtlichen Abschnitte sind vielmehr etwas dürftig. Die benutzten Hilfsmittel sind vielfach archivalische; besonders hat der Verfasser in dem reichen Archiv von Siena manche glücklichen und merkwürdigen Entdeckungen gemacht. Ich will nicht verhehlen, daß von einigen Entdeckungen in etwas ruhmredigem Tone gesprochen wird, wie denn überhaupt das Bewußtsein, Neues zu bringen, den Verfasser nicht selten zu einer Sprache verleitet, die mit dem Werte des Neugefundenen nicht in richtigem Verhältnis steht. — Der gesamte Stoff wird in 16 Kapitel geteilt. Von diesen behandeln die ersten vier die Vorgänger Gismondo's und den nicht in Rimini herrschenden Zweig der Malatesta; das 5.—12. ist Gismondo und den Seinen geweiht. Dazu gehört auch das 14.: La cour de Rimini, eine übrigens nicht recht belegte, auch zu allgemein gehaltene Darstellung, von der man nicht recht einsieht, warum sie von den früheren, zu ihr gehörigen Abschnitten durch das dem Malatesta Novello gewidmete 13. Kapitel getrennt ist, das ebensogut später hätte folgen können. Die beiden letzten Kapitel behandeln ziemlich kurz die Periode von 1468—1534, d. h. die Zeiten des Roberto Malatesta und des Pandolfaccio. Auf die Darstellung folgt unter dem Titel: Notes, Documents et Commentaires eine stattliche Anzahl von Belegen und weiteren Ausführungen des im darstellenden Teile Gesagten, nach Kapiteln geordnet, wichtige Beiträge zur Erkenntnis der Kultur und Kunst der Renaissancezeit. — Das Buch ist trotz seines speziellen Gegenstandes auch für weitere Kreise von allgemeinem Interesse. Dieses Interesse hätte der Verfasser noch mehr steigern können, wenn er es verstanden hätte, seinen Gegenstand psychologisch zu vertiefen und aus der Quellenlitteratur, namentlich auch aus den deutschen, jene Zeit wissenschaftlich behandelnden Werken wichtiges Material zu schöpfen

er das Glück an seine Fersen zu bannen schien — zugleich ein trefflicher Herrscher, wenn man mehr den praktischen Erfolg als die moralische Tüchtigkeit bedenkt. Er vergrößerte sein Ländchen, schmückte seine Stadt mit Bauwerken aller Art, einer Festung, die sie uneinnehmbar machen und einer Kirche, die ihr die Heiligkeit gewähren sollte.

Unter den Kriegen, die er führte, einer der merkwürdigsten, weniger zur Vergrößerung seines Gebietes als zur Befriedigung persönlichen Hasses bestimmt, ist der gegen Federigo von Urbino, einen der begabtesten und beliebtesten, im Frieden und im Kriege gleich tüchtigen, in Wissenschaften und Künsten erfahrenen, von Freunden und Fremden geliebten Fürsten jener Zeit. Federigo und Gismondo waren Todfeinde. Schon in der ersten Schlacht, in welcher der erstere seinem Vater hatte hilfreich sein können, war der Gegner ein Malatesta gewesen; noch zwanzig Jahre später standen sich beide als Kämpfer gegenüber. In diesen Kämpfen kam es nun zu seltsamen Scenen; die Anführer forderten sich zum Zweikampfe heraus, um durch diesen das Schicksal ihrer Völker und Heere entscheiden zu lassen und warfen sich später gegenseitig vor, die Herausforderung sei geschehen zu einer Zeit, da der Geforderte sich nicht stellen konnte, oder an einem Orte, wo er sich nicht zeigen durfte. Zweimal kam es zwischen ihnen zu Friedensunterhandlungen: das eine Mal durch Vermittelung des Borso von Ferrara, der sein Friedenswerk durch eine Zusammenkunft beider Gegner einleitete, bei dieser absichtlich herbeigeführten Begegnung aber wenig Freude erlebte, denn die Feinde prallten aufeinander und schleuderten sich gegenseitig Worte zu, die „weniger als ehrbar“ waren und welche von dem Chronisten, der solches vermeldet, verschwiegen werden „aus Achtung für die hohen Herrschaften“; das andere Mal auf Anregung des Papstes Pius II., der es sogar dahin brachte, daß die ehemaligen Feinde sich die Hände reichten und sich umarmten. Trotz solchen Verhandlungen, zu denen auch Heiratsvorschläge zwischen einer Tochter Federigo's und einem Sohne Gismondo's kamen, ging der Krieg weiter, ein Krieg, bei dem List und Gewalt von beiden Seiten angewandt wurde, bei dem es weniger darauf anzukommen schien, zu siegen, als dem Gegner empfindlichen Schaden zuzufügen und bei welchem im ganzen Federigo sich als der stärkere erwies.

Schon dieser Kampf, seine lange Dauer und sein Ausgang thun dar, wie wenig gerechtfertigt die hochtönende Umschrift war, die Gismondo auf einige seiner Münzen setzen ließ: „Städtebelagerer und stets unbesiegter Feldherr“; auch die ferneren kriegerischen Ereignisse beweisen ähnliches. Denn wenn auch Gismondo zu Zeiten eine gewaltige Macht besaß, so stand er doch zuletzt so allein, daß er 1463 von dem unkriegerischen Papst Pius II. zur Unterwerfung genötigt wurde und nur gegen Tributzahlung seine einzige Stadt Rimini behielt.

Eine fernere Geschichte von Gismondo's Kriegen soll hier nicht versucht werden. Umsoweniger als auch in Yriarte's Buch diese Ereignisse, die den Zeitgenossen am meisten imponirten, doch nicht mit der Ausführlichkeit und an der Hand vieler neuer und wichtiger Materialien dargestellt werden wie andere. Zur vollständigen Kenntnis von Gismondo's Wesen genügt es auch, wenn man von seinem Charakter spricht, auf seine Liebe, auf seine Begünstigung der Künste und Wissenschaften hinzuweisen.

Gismondo war ein ungeheurer Verbrecher; es giebt keine Unthat, die er nicht gethan hätte oder zu deren Ausführung er von den Zeitgenossen nicht wenigstens für fähig gehalten worden wäre. Wie er in seiner eigenen Familie wütete, so daß er zwei

Ehefrauen aus Eifersucht oder Leidenschaft tötete oder von sich stieß, eine That, der er sich in der widerlichen Grabschrift erinnerte: „Ich trage Hörner, die ein Jeder sieht, aber ich trage sie so, daß Keiner daran glaubt", daß er ferner seine Tochter schwängerte und seinen Sohn zu notzüchtigen versuchte, so beging er auch außerhalb seines Familienkreises, von wüster Sinnenlust und kaum zu stillendem Blutdurst getrieben, die schrecklichsten Thaten. Man erwartete von ihm, daß er die Türken nach Italien rufe und war allgemein einverstanden mit der Unterschrift, welche der Papst, der schon mehrfach genannte, mit Gismondo in häufiger Beziehung stehende Pius II., 1461 unter das zur öffentlichen Verbrennung verdammte Bild des Gegners setzte: „Dies ist Gismondo Malatesta, Sohn des Pandolfo, Haupt der Verräter, Feind Gottes und der Menschen zum Feuer verurteilt durch den Beschluß des heiligen Kollegiums." Denn er war ein Gottesleugner, ein Heide, der wohl an Träume und Geistererscheinungen, nicht aber an die Satzungen der Religion glaubte, ein Ketzer, der nicht in der durch strenges Sinnen gewonnenen Überzeugung des freien Denkers, sondern in dem renommistischen Gethue des berufsmäßigen Freigeistes sich über die Kirche hinwegsetzte, der daher durch die Verbrennung seines Bildes und seine Exkommunikation nicht sonderlich betroffen wurde, sondern nur lächelnd fragte, ob denn die Gebannten den Geschmack für gute Weine und feine Speisen beibehielten. Einzelne kirchliche Ceremonien hatte er schon früher ins Lächerliche gezogen; so hatte er einmal das Weihbecken mit Tinte füllen lassen und sich darüber gefreut, daß die Gläubigen, ohne es zu merken, sich schwarz färbten.

Und dieser selbe Mann hatte nicht blos, wie auch der verruchteste Verbrecher, Momente der Besinnung, Äußerungen aufwallenden Edelmuts, sondern er, der wilde Sinnenmensch, war einer ausdauernden großen Leidenschaft fähig, er, der gewaltthätige Krieger, der nur der rohen Körperkraft zu vertrauen schien, zeigte sich der feinen geistigen Beschäftigung wohlgeneigt, und er, der Kirchenschänder und Gottesleugner, erbaute der Gottheit eine herrliche Kirche.

Schon sehr frühzeitig hatte Gismondo an Eheschließung gedacht. Kaum fünfzehnjährig verlobte er sich mit der Tochter des Condottiere Carmagnola, wies sie aber zurück, als sein künftiger Schwiegervater einen schmählichen Tod durch die Venetianer erlitt. Im Jahre 1434 führte er Genofeva von Este als rechtmäßige Gemahlin heim, erhielt von ihr einen Sohn 1437, der aber noch in demselben Jahre starb, und bereitete 1440 durch Gift, wie das allgemeine Gerücht ging, dem Leben seiner Gattin ein Ende. Die erste Ehe hatte den Herrscher von Rimini dem Fürstenhause von Ferrara genähert, die zweite, 1442 mit Polyrena Sforza geschlossene sollte ihn mit dem mächtigen Herrscher von Mailand verbinden. Auch der Sohn, der aus dieser Verbindung stammte, lebte kaum ein Jahr, die Mutter folgte ihm bald im Tode nach und zum drittenmale suchte Gismondo nach einer standesgemäßen Verbindung an einem der italienischen Fürstenhöfe. Er hätte auch diese leicht erlangt, da er gerade damals auf dem Gipfel seines Ruhmes stand und die Kunde von den vielen unehelichen Kindern, die er von mehreren Mätressen besaß, hätte diesem Begehren nichts geschadet, — heirateten doch diese Kinder, Söhne und Töchter, später in die Familien der angesehensten Condottieri, ja selbst regierender Fürsten — diesem Begehren indessen trat entschieden, ohne heftig zu sein, mit großer Gewandtheit, ohne doch nur einen Augenblick das Ziel aus den Augen zu verlieren, eine Frau entgegen, die, zwar nicht aus fürstlichem Geblüt, doch die nächsten Ansprüche auf Gismondo's Hand zu haben glaubte — Isotta degli Atti. —

Isotta, die Tochter des Francesco degli Atti, eines begüterten Kaufmanns, ist etwa 1417, wohl zu derselben Zeit wie Gismondo geboren. Die Bekanntschaft des Herrschers mit der Tochter des Unterthanen begann 1438, also schon während der Ehe mit Genofeva; die Leidenschaft zur Geliebten soll nicht nur die Neigung zu der Ehefrau gekühlt, sondern auch das gewaltthätige Vorgehen gegen dieselbe veranlaßt haben. Daß eine solche Leidenschaft wirklich geherrscht und nicht blos eines jener sinnlichen Bündnisse, die der Tag erzeugt und der Tag zerstört, das geht nicht nur aus den Lobreden bezahlter Hofdichter hervor, sondern aus Gismondo's Liebesdichtungen, aus den von ihm veranlaßten künstlerischen Darstellungen der Geliebten, endlich aus dem Umstande, daß er sie, die er schon, während sie noch seine Geliebte war, ganz Italien in prahlerischen Worten als die Seine verkündet, der er bei Lebzeiten seiner ersten Gemahlin ein herrlich geschmücktes Grabdenkmal errichtet hatte, schließlich zu seiner rechtmäßigen Gattin erhob. Freilich, er beeilte sich mit diesem Schritte nicht, denn er that ihn erst 1456, also 18 Jahre nach der ersten Knüpfung des Verhältnisses, und er hielt das Gelöbnis der Treue nicht in allzustrengem Sinne, vielmehr konnte er auch ferner von der Mätressenwirtschaft nicht lassen, die eine notwendige Zugabe des damaligen italienischen Hoflebens gewesen zu sein scheint. Aber schon, daß er ihn that, ohne die Nötigung augenblicklicher Leidenschaft, ohne den Zwang politischer Verhältnisse, mächtiger Familieneinflüsse, sondern freiwillig, wenn auch nicht nicht ohne das beständige Drängen einer nun Vierzigjährigen, die ihm schon mehrere Kinder geboren hatte, das beweist, daß er eines dauernden, auch durch äußere Bande gefestigten Zusammenlebens mit dieser treuen Gefährtin auch innerlich bedurfte.

Künstlerische Darstellungen der Isotta, die ja von manchen aus freien Stücken unternommen sein konnten, weil sie sich durch dieselben den Herrscher günstig zu stimmen gedachten, die aber zumeist von ihm angeordnet wurden, giebt es sehr viele: 8 Medaillen, 7 derselben von Matteo da Pasti, die 8. von Pisanello, alle aus den Jahren 1446 und 1447, der Blütezeit des Liebesbundes; eine Marmorbüste im Campo Santo zu Pisa, die dem Mino da Fiesole zugeschrieben wird; ein Basrelief, das nicht selten als Darstellung der gleichzeitigen Dichterin Isotta Nogarola bezeichnet worden und das nach Yriarte's Vermutung von Agostino di Duccio herrührt,[1]) endlich die Bildsäule von Bernardo

1) Ob wirklich eine Verwechselung mit der Dichterin stattgefunden hat? Das von Yriarte, S. 150 mitgeteilte Bild ist nicht nach dem Original, sondern nach einer im Jahre 1761 veröffentlichten Abbildung des Originals gemacht, das sich am Anfange des 18. Jahrhunderts im Besitze des venetianischen Senators Bernardo Nani befand. Es führt die Inschrift: D. Isottae Ariminensis, eine Bezeichnung, die freilich für unsere Isotta häufig gebraucht wird, indessen schon aus dem Grunde nicht beweisend ist, weil, die zeitgenössische Entstehung des Reliefs zugegeben, noch gar nicht dargethan ist, aus welcher Zeit die Inschrift herrührt. Nani, der die Dargestellte nicht kannte, wandte sich an Mazzuchelli, den gelehrten Antiquar und erhielt von ihm die Aufklärung, daß dieselbe die Dichterin Isotta Nogarola sei. Diese hält nun Yriarte ebenfalls für irrig und verficht die Meinung, daß die Dargestellte Isotta von Rimini sei Dagegen ist nun doch zu bemerken, daß ein Vergleich dieser Darstellung (A) mit der Medaille des Matteo da Pasti (B, Yriarte S. 142) die Vermutung wahrscheinlich macht, wenn nicht geradezu zur Gewißheit erhebt, daß man es hier mit zwei verschiedenen weiblichen Wesen zu thun hat. A nämlich zeigt jugendlichen Typus, dabei leidenden, ernsten Ausdruck, vollkommen spitze Formen, lange Nase langen Hals, vorstehenden Mund, ebensolches Kinn, breite gewölbte Stirn, lang herabwallende Haare; B dagegen älteren Typus, dabei gesunden und lebenslustigen Ausdruck, durchaus runde Formen, kurze Stirn, Nase, ebensolchen Hals, zusammengebundene Haare, die durch Diadem und Schleier gehalten werden. Beim Anschauen beider möchte man ohne weiteres sagen: A kann eine Dichterin sein, B eine Fürstin; die Verwechselung, die Yriarte verspottet, wäre jedenfalls ohne fernere Beweisgründe nicht anzunehmen.

Ciuffagni zu Füßen des Erzengels Michael in der diesem Heiligen geweihten Kapelle der von Gismondo errichteten Kirche zu Rimini.

Gismondo's Liebesdichtungen — im Ganzen sind von Yriarte vier und zwar in Bologna, Florenz, Rom entdeckt — sind nicht von besonderer dichterischer Schönheit, aber sie sind wichtig zunächst wegen ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte von Rimini. Sie behandeln nämlich die Bilder des Tierkreises, Planeten, mythologische Figuren, kurz lauter Dinge, die auch in den von Agostino di Duccio herrührenden und noch in Rimini befindlichen Basreliefs dargestellt sind, die zwar in der Heiligenkapelle einer christlichen Kirche wenig am Platze erscheinen, aber erklärlich sind, nun da man weiß, daß sie von dem Herrscher besungen wurden. Sie sind ferner interessant wegen ihrer vielfältigen Anspielungen auf das Altertum, wegen des Ausdrucks wirklicher Leidenschaft, die den seit Petrarca üblichen idealen Schwärmerton nicht immer verträgt, sondern ihre Befriedigung, den Lohn für lange Liebe und vieles Rühmen verlangt. Daß Gismondo aber auch schwärmen konnte dergestalt, daß er eher wie ein unschuldiger Jüngling, denn wie ein schuldbeladener Wüstling erschien, das bewies er durch manche Verse, von denen einige in prosaischer Wiedergabe so lauten: „O sanfte Leuchte, du meine andere Seele! Zartes Geschöpf, würdiges Angesicht, engelhaftes und mildes Licht, auf dessen Strahl mein Geist hofft. Du bist die Stütze meines Heils, die meinen schwachen Leib erhält, Du der feste Stab meines Lebens. Reines unschuldiges Täubchen, vor Dir beugt sich das Kraut und neigt sich die Blume, beide voll Sehnsucht, von Deinem Füßchen getreten, von Deinen farbigen Gewändern gestreift zu werden, und die Sonne, die, wenn sie sich des Morgens erhebt, stolz auf ihre Pracht ist, schleicht davon, sobald sie Dich erblickt, wehklagend und vernichtet."

Verlangt man noch andere Zeugnisse für Gismondo's Liebe zu Isotta, als diese seine lautredenden Beteuerungen aller Art, so findet man sie in den gewiß unverdächtigen Äußerungen seiner Feinde. Diese nämlich, so ungünstig sie auch für ihn lauten, enthalten nur Günstiges über Isotta und die Aufrichtigkeit seiner Liebe zu ihr; selbst Papst Pius II. äußerte über sie: „Er liebte Isotta über alle Maßen und sie war dessen wert."

Isotta, die Geliebte, sollte aber durch bleibendere Werke verherrlicht werden als durch Briefe und Gedichte. Zu ihrem Preise daher ist hauptsächlich der „Tempel der Malatesta" errichtet. Ihm ist in Yriarte's Werk der Hauptabschnitt geweiht (Kap. 10, S. 178—252); nach dieser vorzüglichen, durch zahlreiche Illustrationen geschmückten Darlegung sei hier eine kurze Ausführung versucht.

Der Tempel der Malatesta trägt folgende erklärende Inschrift: „Gismondo Pandolfo Malatesta, Sohn des Pandolfo, heil und gesund zurückkehrend aus häufigen und schweren Gefahren, die ihn während der vielen in Italien geführten Kriege bedrohten, in denen er mit ebenso viel Mut wie Kraft focht, that das Gelübde, zur Erinnerung an diese Kämpfe in Rimini dem Herrn einen Tempel zu errichten. Er erbaute denselben mit außerordentlicher Pracht und ließ hier auf Erden ein heiliges und berühmtes Andenken zurück." Der Plan zum Bau der Kirche wurde im Jahre 1445 gefaßt und die Ausführung alsbald begonnen. Zum künstlerischen Bauleiter war der geniale Leo Battista Alberti ausersehen, der 1435 zu Florenz in den Gesichtskreis des Herrschers von Rimini getreten war. Die ursprüngliche Absicht, eine ganz neue Kirche zu bauen, wurde bald fallen gelassen zu Gunsten der seit lange bestehenden, manche Reliquien

und eine Anzahl Familiengräber bergenden Kirche S. Francesco und es wurde nun beschlossen, die Mauern der alten Kirche, die Kapellen derselben zu erhalten, das Ganze mit einer Marmorbekleidung zu versehen und im Innern mannigfach umzugestalten. Am 31. Oktober 1446 legte man zu dem neuen oder richtiger dem zu verändernden Gebäude den Grundstein; Bartolommeo Malatesta, Bischof von Rimini, stand der Feier vor. Der Marmor, den man zur Ausschmückung des Äußern und Innern brauchte, wurde auf die billigste Weise durch das damals selbst bei Verehrern des Altertums beliebte Mittel des Abbruchs alter Denkmäler und Bauten in Ravenna, Fano und Rimini selbst verschafft. Das Äußere aber blieb, trotz dieses fast kostenlos erworbenen Materials, zur Zeit Gismondo's unvollendet und verblieb in diesem provisorischen, nur äußerlich scheinbar fertigen Zustande bis auf den heutigen Tag. Das Innere dagegen ist vollendet, hauptsächlich die acht Kapellen mit ihrer reichen Dekoration, unter allen den vielen Verzierungen kaum eine einzige, die an christliche Symbole erinnert, überall vielmehr Anspielungen auf das Heidentum oder deutliche Hinweisungen darauf, daß Isotta und Gismondo die schützenden Genien des Baues, die zu verehrenden Götter des Tempels sind. Die an Bau und Ausschmückung der Kirche thätigen Künstler sind nicht die von Vasari genannten; weder Luca, noch Ghiberti, noch Simone Donatello haben daran gearbeitet. Zur Darstellung der Baugeschichte fehlen indessen urkundliche Hilfsmittel, da das Kirchenarchiv 1527 teilweise zerstört, teilweise nach Rom gebracht wurde; aus einzelnen im Archiv von Siena aufbewahrten Briefen hat Yriarte nun einen Teil dieser Baugeschichte rekonstruirt; aus den dort erwähnten, bisher unverständlichen oder falsch gedeuteten Namen Miser Battista, Matthäus Servulus, Agostino wurden nun die bedeutenden Künstler Leo Battista Alberti, Matteo da Pasti und Agostino di Duccio. Es würde zu weit führen, alle Künstler und jedes einzelne Kunstwerk zu nennen, zumal man hier Schritt für Schritt Yriarte's mühsamen Forschungen und geistreichen Vermutungen zu folgen hätte; nur Einzelnes sei erwähnt. Zunächst eine auf den ersten Anblick allzukühn erscheinende, bei näherm Zusehen recht ansprechende Vermutung. Die 18 kleinen reizenden musizirenden Kinder, welche in der Kapelle des Erzengels Michael abgebildet sind, weisen auf keinen der bekannten Meister; Yriarte möchte als den Bildner Bartolommeo Sperandio Meglioti aus Mantua annehmen. Auf der kleinen Orgel nämlich, die das erste dieser musizirenden Kinder spielt, steht als Inschrift: SPERA . IN . DEO, nach Yriarte INDEO in einem Worte; nach der Abbildung (S. 214) scheint indessen der Zwischenraum zwischen IN und DEO genau so groß zu sein wie der zwischen SPERA und IN; eine solche Inschrift, sollte sie wirklich „Hoffe auf Gott" bedeuten, wäre die einzige religiöse in der ganzen Kirche; daher ist die Vermutung, daß hier ein Wortspiel mit dem Namen des Künstlers Sperandio vorliegt, nicht abzuweisen. Sodann der Hinweis, daß die in der ehemaligen Kapelle des H. Hieronymus befindlichen Darstellungen durchaus auf Grund eines von Gismondo an Isotta gerichteten Gedichtes gemacht sind (vgl. oben S. 4); „Gismondo's Gedanken von Agostino di Duccio in Marmor übersetzt". Ferner der Beweis, daß die dem „Simon, Bruder des Donatello" von Vasari und seinen Nachfolgern zugeschriebenen Kunstwerke falsch bezeichnet sind, weil Donatello gar keinen Bruder hatte, vielmehr dem Simone Ferrucci angehören, einem Künstler, der von den Zeitgenossen manchmal kurz Donatello genannt wurde, weil er ein Schüler des Meisters war. Ganz besonders die langen scharfsinnigen Ausführungen, daß der Augustinus Florentinus, der auch

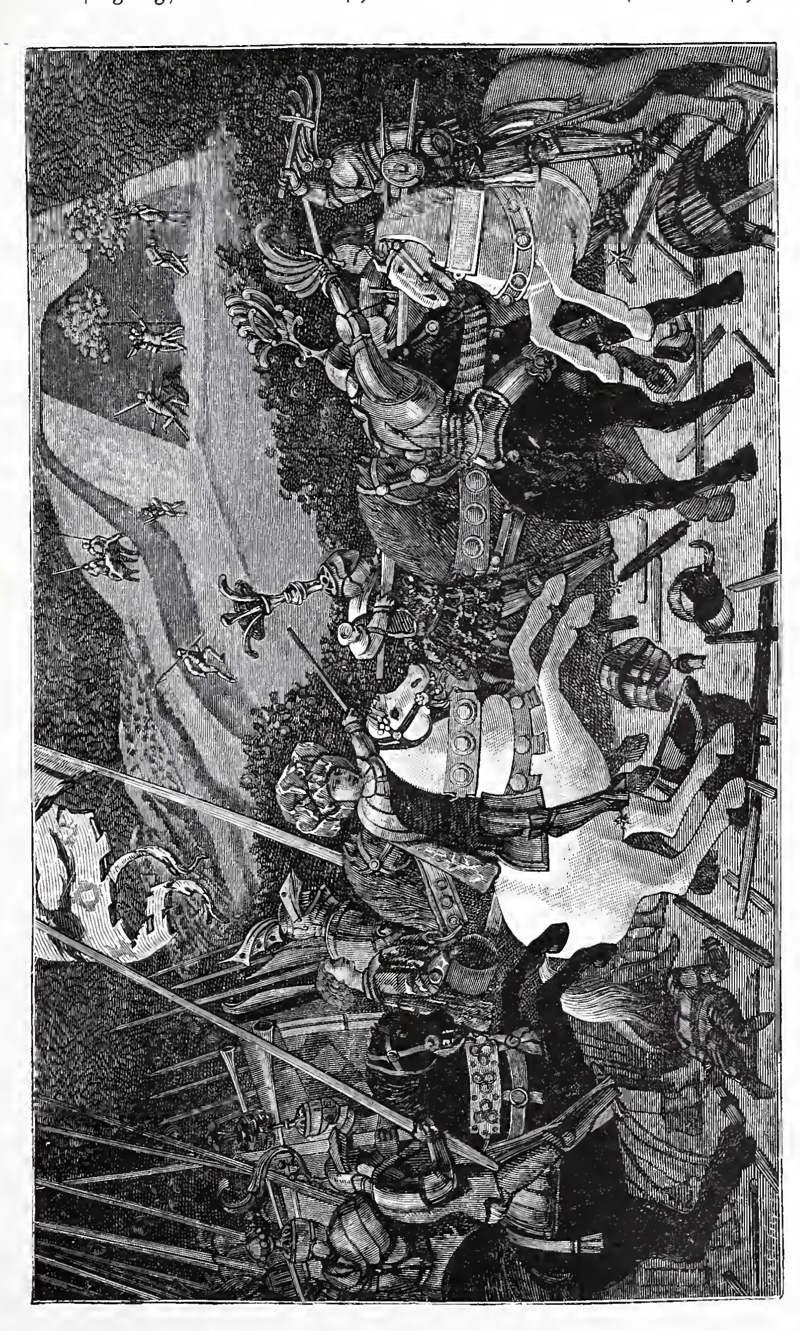
in Perugia vielfach thätig erscheint, Agostino di Duccio ist, der eben als ein für die Herstellung der Bildhauerarbeiten der Kirche am eifrigsten sorgender Künstler nachgewiesen wird.

Unter den Bildern, Reliefs und Bildsäulen der Kirche zu Rimini befinden sich außer denen hervorragender Persönlichkeiten, Heiliger, mythologischer Figuren, auch allegorische Darstellungen der Wissenschaften: Grammatik und Rhetorik, Botanik und Astronomie, Philosophie und Geschichte, endlich auch der Kunst, besonders der Poesie. Denn auch Gelehrsamkeit und Dichtung fanden am Hofe von Rimini ihre Pflege. Eine solche Pflege war in Rimini gewissermaßen traditionell. Nicht blos Gismondo's Vater, Pandolfo, war, wie die meisten italienischen Renaissancefürsten, ein Pfleger der Studien gewesen; einer seiner Vorfahren (1370—1429) hatte seiner litterarischen Neigungen wegen den Namen Malatesta dei Sonetti empfangen, er, der in heftigen Streitgedichten den Papst angriff, den er mit seinen Hilfstruppen zu befreien kam. Will man die damaligen Bildungsträger des Hofes von Rimini kennen lernen, so muß man die Namen derjenigen nennen, die in der Nähe des Grabdenkmals der Isotta ihr Grab fanden oder ein solches wenigstens begehrten.

Auf diesen Ruhm machten besonders drei Männer Anspruch, die sich zur Herstellung eines gemeinsamen eigenartigen Werkes, Trium poetarum opuscula (Paris 1559), vereinten, einer Sammlung, die alles, was sich an höfischer Schmeichelei und mittelmäßigen Versen leisten läßt, vereint. Der erste dieser Versmacher ist Porcellio, der sich Jahrzehnte lang an den verschiedensten Fürstenhöfen umhertrieb, 1434 schon von Eugen IV. gefangen gesetzt wurde und noch im sechsten Jahrzehnt die Kriege zwischen Francesco Sforza und Piccinino in erbärmlichen Hexametern beschrieb, ein feiler Poet, unsittlich in seinem Leben und in seinen Schriften. Wie feil er war, erkennt man aus einer Vergleichung der schmeichlerischen Lobgedichte unserer Sammlung mit früheren Gedichten; da hatte der Dichter einmal einen Dialog zwischen Isotta und ihrem Vater geschrieben, in welchem jene ihre Schuld bekennt, sich freilich mit dem Beispiele der von den Göttern bezwungenen Schönen des Altertums zu entschuldigen sucht, der Vater aber zornig antwortet: „Die Röte steigt in Dein Gesicht, sie beweist Deine Gewissensbisse und das Bekenntnis Deiner Schuld, aber vergebens suchst Du Dich zu rechtfertigen; nicht die Liebe war es, die Dich lockte, sondern die Lüsternheit. Lege wenigstens Deine reichen Kleider ab und laß von Deinem schwelgerischen Leben, erst dann wirst Du meine Verzeihung verdienen.“ Der zweite ist Basinius aus Parma (1425—1457), ein fleißiger Schriftsteller, nicht unwürdiger Schüler des Vittorino da Feltre, des Meisterlehrers der Renaissance, ein Pfleger der griechischen Sprache, der dieselbe in einer vor Gismondo gehaltenen Disputation siegreich verteidigte, dabei ein im ganzen bescheidener Mensch, der die ihm zu teil werdende Gunst verdiente, bescheiden trotz seines Spottes gegen die armen Schlucker, welche sich, umstrahlt von der Sonne der Fürstenhuld, in Rimini umhertrieben. Der dritte ist Trebanio, von dem man so gut wie nichts wissen würde, wenn seine Verse nicht in diese Sammlung aufgenommen wären.

Diese Dichter, so gern sie sich auch von dem Fürsten bezahlen oder, um einen ihnen genehmen Ausdruck zu gebrauchen, belohnen lassen, leben der festen Überzeugung, daß sie es sind, welche dem Fürsten Ruhm verleihen. „Dein Name,“ redet der eine Gismondo an, „wird durch meine Verse wachsen, wie die hohe Pappel, wenn sie vom Wasser getränkt wird“ und „Du wirst unsterblich sein durch mein Lied“ spricht der

andere zu Isotta. Sie überbieten sich in Schmeicheleien; in ihren Versen erscheint Gismondo als „Gott der Dichter" und Isotta als Auserwählte des Jupiter; über diese Wahl, welcher die Tugend der Isotta ein schweres Hindernis entgegenstellt, gerät der Olymp in Aufregung; die Götter schreiben einander Briefe und schicken Kund-



Die Schlacht bei S. Egidio. Gemälde von Paolo Ucello in der Nationalgalerie in London.

schafter auf die Erde; sie vermögen nach langen Unterhandlungen das Haupt der Götter zu bewegen, die Sterbliche, freilich der Unsterblichkeit Würdige dem mächtigen Fürsten zu überlassen und sich mit dem ästhetischen Wohlgefallen an ihr zu begnügen. Der Liebesbund, durch die Götter besiegelt, verdient auch den Preis der Menschen; daher bemühen sich die Dichter, Liebesbriefe des Herrschers an die Herrin zu geben,

in welchen die Treue beider, welche allen Lockungen widerstehe, gepriesen wird. In anderen Lobgedichten wieder wird Isotta Krone der Menschheit genannt, Gismondo als der mächtige Fürst bezeichnet, der durch sein Erscheinen allein den Barbaren von Italien abhalte und billig daher die Krone Italiens verdiene. Wie solche Verherrlichung mit der Wahrheit übereinstimmte, mag man aus dem Umstande ersehen, daß Gismondo, der als Herrscher Gerühmte, mit ebenso großem Rechte der Diener aller genannt werden konnte, da er ja allen sein Schwert zur Verfügung stellte, und aus dem ferneren, daß er, der angebliche Barbarenbefreier, nach dem allgemeinen Glauben jener Zeit für fähig gehalten wurde, die Türken ins Land zu rufen und, wie es scheint, die Ausführung des Planes nicht von sich wegwies.

Derartige Lügendichter, wenn man wirklich die überzeugungslosen Hofpoeten, die bei keinem Fürsten der Renaissance fehlen, mit so starkem Ausdrucke nennen will, konnten bei Gismondo verweilen, ohne ihrer Würde etwas zu vergeben. Aber auch andere Schriftsteller hielten sich dort auf, die eine höhere Stellung einnahmen und größere Selbstachtung besaßen als die genannten: Rob. Valturio und Leo Battista Alberti. Beide fanden freilich an diesem Hofe ihre Beschäftigung, Valturio (1413—1484, seit 1446 dauernd in Rimini), der Kriegstheoretiker, der für sein nicht im Feldlager entstandenes Werk: De re militari keine besseren Studien machen konnte, als hier am Hofe eines allezeit gerüsteten Kriegers, und Alberti, der unter anderem auch Baumeister war und von dem baulustigen Fürsten Beschäftigung genug erhielt. Indessen beide waren Männer von Charakter, welche bei einem Herrscher, der ihnen gänzlich charakterlos erschienen wäre, schwerlich ausgehalten hätten. Zumal Alberti, der jede Stadt Italiens seine Heimat hätte nennen können, weil jede stolz darauf war, ihn zu besitzen, mußte gerade an Gismondo etwas finden, was ihn anzog und festhielt. Was er fand, das war einerseits die eigenartige Persönlichkeit des Herrschers, die dem Menschenbeobachter stets erneueten Stoff zu Studien bot, und andererseits seine ausgesprochenen litterarischen Neigungen, die bei ihm nicht blos Modesache waren, sondern seiner geistigen Richtung vollkommen entsprachen.

Denn in der That ist Gismondo eine litterarische Persönlichkeit, ein Mann, der vielleicht zum Schriftsteller getaugt hätte, wenn er nicht zufällig Herrscher gewesen wäre, der aber, obgleich er nun eben Herrscher war, die litterarischen Bestrebungen bewahrte. Er brachte es darin so weit, daß er auch von seinem Todfeinde, dem Papst Pius II., bezeichnet wurde als einer, „der die Historien kannte, eine große Kunde der Philosophie besaß und zu allem, was er ergriff, geboren schien.“ Wirklich war er fast ein Gelehrter zu nennen. Während er im Felde keine Ruhe hatte, von einer Unternehmung zur andern eilte, immer beschäftigt, alles selbst anordnend, unwillig über jeden Widerspruch, hörte er die Disputationen seiner Gelehrten ruhig an, duldete die Gegenrede, die sich gegen ihn erhob, erfreute sich freilich mehr an den heftigen Redekämpfen, die die Gelehrten sich untereinander lieferten. Er erklügelte selbst mit Hilfe gelehrter Männer, wie Valturio berichtet, „aus den verborgensten Abgründen der Philosophie“ bildliche Formen für die in den Gemälden seiner Kirche zu allegorisirenden Begriffe. Aber am schönsten bewies er diese litterarische Tendenz durch Ehren, die er nicht seinen Hofpoeten und sonstigen um ihn verdienten Männern, sondern solchen Gelehrten und Dichtern anthat, die mit ihm selbst in fast gar keiner Beziehung standen und die niemals das Wort zu seinem Lobe ergriffen hatten. Als Beispiel für diese Gesinnung mag die

Thatsache dienen, daß er als erste Beute des von ihm unternommenen Türkenzuges die Leiche des Gemisthos Plethon mitgebracht und „wegen der ungeheuern Liebe zu den Gelehrten, von der er entbrannt ist", wie es auf dem Leichenstein heißt, in seiner Kirche hatte beisetzen lassen, jenes Philosophen, der, einer der selbständigsten Denker der Renaissancezeit, in Denken und Leben das Altertum lauter und rein zu verkörpern gestrebt, der vor dem Aussprechen wahrhaft heidnischer, jedenfalls der Lehre des Christentums durchaus entgegengesetzter Meinungen sich nicht gescheut, die Christen als Sophisten bezeichnet, der aber dabei auch politische und ökonomische Überzeugungen ausgesprochen hatte, die nicht dem Studium des Altertums entnommen, sondern aus einer kenntnisreichen und vorurteilsfreien Würdigung des modernen Staatslebens geschöpft waren. Diese dem Andenken des griechischen Philosophen dargebrachte Huldigung erfolgte 1465; 16 Jahre früher hatte er einem andern diese Ehre zu teil werden lassen, Giusto de' Conti (gest. 1449, der zwei Jahre vorher nach Rimini gekommen war), einem feinsinnigen Lyriker, der in seinen zarten melodiösen, inhaltsarmen, aber trotz ihrer beständigen Wiederholungen wirklich gefühlvollen Sonetten eine strenge Geliebte, die entweder, weil sie in Klostermauern gefangen oder weil sie, obschon äußerlich frei, der Liebe keinen Zugang zu ihrem Herzen gewährte, sich hart bezeigte, gepriesen, ihre schöne Hand (la bella mano, nach der auch der Titel seiner Gedichtsammlung gewählt wurde), sowie die Reinheit ihres Geistes verherrlicht hatte.

Die genannten Schriftsteller und Dichter haben, wenn sie auch nicht alle hervorragend sind, doch eine gewisse Bedeutung; neben ihnen muß aber noch einer genannt werden, dessen einzige Bedeutung in Bettelbriefen bestand. Drei solcher Briefe des Trajalus, Trachalo, der sich charakteristisch genug Servulus nennt, um schon durch diesen Namen seine Stellung und Gesinnung zu bezeichnen, teilt Yriarte mit; sie würden ergötzlich sein, wenn sie nicht so erbärmlich wären. In dem einen rühmt der Briefschreiber den Tempel, um dem Fürsten zu schmeicheln, in dem zweiten giebt er politische Ratschläge, um ihm gefällig zu sein, knüpft natürlich an Lobpreisungen und Weisheitssprüche seine Bitten und Forderungen; im dritten bettelt er ohne Umschweife: „Körperliche Anstrengungen bedürfen der Kraft, geistige Mühen der inneren Befriedigung", ihm fehle beides und da solle er schaffen und arbeiten. Er brauche Schuhe und Kleider, freilich habe er zwei Röcke, aber es sei ein Jammer sie anzusehen. Mehr noch als das augenblickliche Elend quält ihn der Gedanke, daß man ihm nicht glauben und nicht helfen werde. „Die Herren sind ihren Litteraten gegenüber, wie die Liebhaber gegen ihre Mätressen; da diese lügen, so oft sie den Mund aufthun, so finden sie auch dann keinen Glauben, wenn sie wirklich einen kostbaren Schmuck verloren haben."

Die bezahlten Hofdichter wissen von der gepriesenen Frau, die nach der übertreibenden Weise jener Zeit und solcher Dichter als ein Idealwesen erscheint, hauptsächlich drei Eigenschaften zu rühmen: Keuschheit, Schönheit, Bildung. Sieht man nun genauer zu, so bleibt von diesen gepriesenen Tugenden nicht sonderlich viel übrig. Denn Keuschheit hatte das Mädchen nicht bewiesen, als es dem stürmisch nach unerlaubter Liebe werbenden Manne sich ergab; Schönheit war keine hervorragende Eigenschaft der Isotta, es müßten denn alle künstlerischen Darstellungen zu ihren Ungunsten lügen; und wie steht's mit ihrer Bildung? Bisher meinte man, sie hätte selbst die lateinischen Huldigungen, die ihr erwiesen wurden, verstanden, und an gelehrter Kenntnis mit

mancher ihrer hochgebildeten Zeitgenossinnen gewetteifert; jetzt erfährt man, daß sie nicht einmal die Vorstufe der Bildung erreicht hatte, daß sie nämlich nicht schreiben konnte.

Die wichtigen Dokumente, aus denen Yriarte diese auffällige Thatsache schließt, rechtfertigen ein längeres Verweilen. Es sind zwei im Archiv von Siena gefundene Briefe, deren erster vom 20. Dez. 1454 in deutscher Übersetzung (ich benutze die von



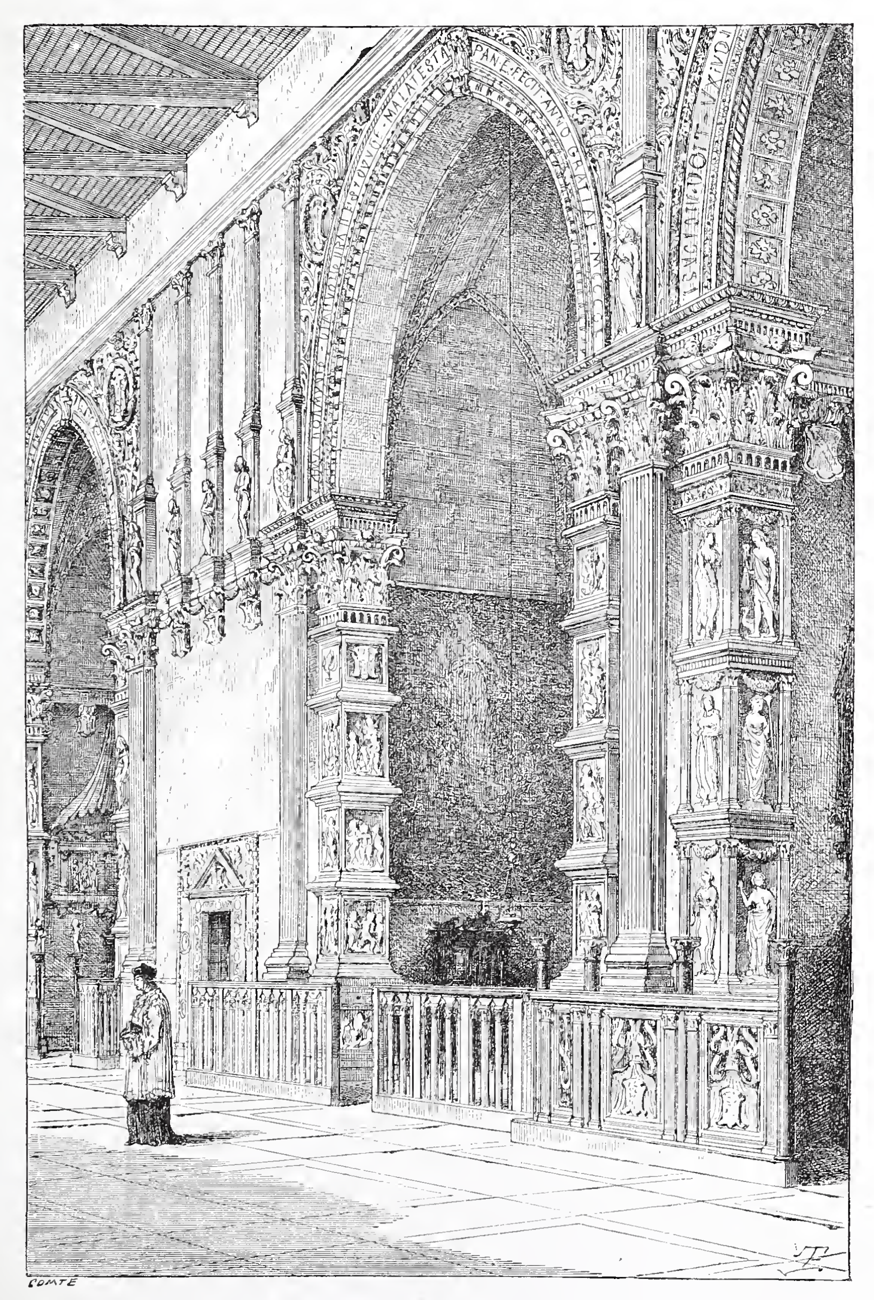
Francesco Sforza. Relief im Bargello zu Florenz.

Moritz Ehrlich in der Berliner „Tribüne" vom 29. Juli 1882 mitgeteilte, die die charakteristische Ausdrucksweise des Originals treffend wiedergiebt) so lautet:

„An den großmächtigen Herrn, Herrn Gismondo Pandolfo da Malatesta,
meinen erlauchtesten Herrn.

Lieber Herr. Ich habe Euern Brief erhalten, durch welchen Ew. Herrlichkeit mir heilig zuschwört, daß Ihr mir mehr als je zugethan seid. Gewiß und wahr-

haftig, lieber Herr, ich glaube es, und ich würde über solchen Schwur klarer und sicherer sein, wenn jener Sache ein Ende gemacht würde, welche mich in steter Aufregung erhält. Um wie vieles sicherer würde ich dann Eures Schwures sein. In



Das Innere von S. Francesco zu Rimini.

Betreff dessen, was Ew. Herrlichkeit mehr wünscht als ich, so bitte ich inständig Ew. Herrlichkeit, wenn Ihr es auch sonst ganz und gar nicht wünschen solltet, daß Ihr es mir zu Liebe, da Ew. Herrlichkeit mein Leben und meine Ruhe will, wünschen möchtet, und die wahre Verehlichung so rasch als Ihr nur immer könnt, ins Werk richtet. In Betreff, daß Ew. Herrlichkeit mir schreibt, daß ich auf Euern Brief nicht

so antworten sollte wie eine Person, die immer auf Argwohn und Eifersucht um Euch aus ist, so habe ich aus sicherer Kundschaft erfahren, daß Ew. Herrlichkeit mir Jenes an der Tochter des Herrn Go gethan hat, über welches und meine anderen Leiden mir gut schien, ein wenig in jenem Schreiben mit Ew. Herrlichkeit zu sprechen, weshalb mein Brief Euch ein wenig schroff erschien. Betreffend, daß Ew. Herrlichkeit sagte, Ihr wolltet mir nicht mehr schreiben. Als ich besagte Stelle sah, sagte ich mir: es fehlt mir nun nichts mehr, als gänzlich übel zufrieden zu sein; bitte Ew. Herrlichkeit, wenn sie mich völlig so liebt, wie Ihr sagt, so entzieht mir nicht Jenes, was meine Hauptbefriedigung ist, eben das Schreiben, da ich Ew. Herrlichkeit nicht sehen kann, daß ich dann doch Eure Briefe sehe. Wollet Mitleid haben mit mir Armen.

Unser Malatesta befindet sich wohl und hat mit großer Freude das Pferd erhalten. Alle unsere übrigen Söhne und Töchter sind gleichfalls wohl. Soviel für diesmal. Tausendfach empfehle ich mich Ew. Herrlichkeit. Gegeben am 20. Dezember

Von Ew. Herrlichkeit Dienerin
Yxotta da Arimini.

Diesem Schreiben folgte bereits am nächsten Tage, also am 21. Dez. 1454 ein zweiter kürzerer Brief, der so lautet:

„Lieber Herr! Heute hat mich Madonna Isotta an Euch schreiben lassen, in Betreff der Tochter des Herrn Galeazzo. Derjenige hat wohlgesprochen, Ew. Herrlichkeit, welcher behauptet, daß die jungen Hühner immer eine magere Brühe geben. Dieser Tage haben wir uns zu diesem Mädchen begeben und kurz und gut, sie hat Alles geleugnet und uns gute Miene gemacht; Isotta, Ew. Herrlichkeit, hat ihr, meines Erachtens Alles gesagt, was man ihr sagen konnte. Alle Eure Söhne und Töchter befinden sich wohl. In dem Lande, in welchem Ihr seid, ist man aus Anlaß der Einnahme des Schlosses in Freude und Triumph; hier sind wir in übler Lage und man möchte sagen, daß wir ohne Kompaß steuern, der Strömung überlassen. Madonna Lucrezia sollte wohl dieser Tage an Ew. Herrlichkeit geschrieben haben; ich vermute, daß dieselben ihren Brief erhalten haben. Sie und alle die Anderen empfehlen sich Euch.

Gegeben am 21. December von Ew. Herrlichkeit Dienerin A. de M.

Daß diese Briefe zeitlich durchaus zusammengehören, obwohl beide keine Jahreszahl haben, liegt auf der Hand. Sie behandeln beide dieselbe Angelegenheit, eine jener vorübergehenden Neigungen Gismondo's, durch welche die Treue der Isotta auf eine so harte Probe gestellt wurde. Der Anfang des zweiten Schreibens und die völlig übereinstimmende Handschrift beider Briefe, die Yriarte in getreuem Facsimile giebt, machen es aber durchaus gewiß, daß Isotta auch den ersten nicht selbst geschrieben hat. So denkbar es nun auch ist, daß sie als Geliebte eines Fürsten sich bei ihren Schreibereien einer Sekretärin bediente, so ist es undenkbar, daß sie für die Behandlung solch intimer Angelegenheiten eine andere Hand gebrauchte, außer in zwei Fällen, dem einen, daß sie krank war, dem andern, daß sie nicht schreiben konnte. Der erstere Fall ist aber ausgeschlossen, denn sie berichtet und läßt berichten von Besuchen, die sie an demselben Tage gemacht hat; es bleibt also nur der zweite übrig. Isotta konnte nicht schreiben und ferner, sie behandelte die italienische Sprache willkürlich, ohne zureichende Kenntnis der Regeln, ja sie spricht wie eine gänzlich ungebildete Frau. Man ersieht aus

einer Vergleichung der beiden mitgeteilten Briefe ganz deutlich, daß der erste diktirt, der zweite von der Schreiberin abgefaßt ist, der letztere, zwar auch echt weiblich unorthographisch geschrieben, aber die feine, bilderreiche Ausdrucksweise einer gebildeten Frau verratend, der erstere durch seine unbeholfene, sprachlich unrichtige Ausdrucksweise die mangelhafte Kenntnis der sprachlichen Gesetze bekundend.

Streicht man nun aus dem Register der guten Eigenschaften der vielgerühmten Isotta von Rimini alle diejenigen, deren Ungrund sich gezeigt hat, also gerade diejenigen, die von den Zeitgenossen am meisten gepriesen wurden, Keuschheit, Schönheit und Bildung, so wird man mit dem Berichterstatter Clementini antworten können: „Gismondo liebte Isotta, weil sie große Fähigkeit zum Regieren hatte, wovon sie bei ihrer Verwaltung der Stadt in Abwesenheit des Gatten deutliche Beweise gab"; oder, allgemeiner gesagt, wegen ihrer Klugheit und ihrer Treue. Diese bewies sie allerdings während ihres ganzen Lebens: hingebendes Festhalten an dem Manne, dem sie sich ergeben, treue Unterstützung seiner Pläne, Zuspruch im Unglück, Mahnreden im Glück. Während er in Kriegen beschäftigt war, bewies sie sich als die redlichste Verwalterin des Landes, war er zugegen, als die mäßigende und besänftigende Ratgeberin des leicht Aufbrausenden, in allen Lagen unentbehrlich dem rasch und launenhaft nach Veränderung Begehrlichen, und zwar nicht infolge langjähriger Gewöhnung, sondern weil sie dem Gatten in allen Wechselfällen eine stets gleichbleibende thätige Liebe bewies.

Mit Gismondo's Tode (1468) hört die Bedeutung Rimini's nicht völlig auf, aber der Beginn des Verfalls tritt ein. Gleichzeitig mit ihm hatte sein Bruder, Malatesta Novello (1418—1465) in Cesena geherrscht und gleich seinem größern Verwandten Kriegstüchtigkeit mit Pflege der Studien zu verbinden gesucht. Er war ohne Zweifel gelehrter als Gismondo, stand mit Cosimo von Medici in eifrigem Büchertausch und kannte auch den Inhalt und Wert seiner Handschriften, so daß er z. B. die Hoffnungen, die jener auf ein Terenzexemplar gesetzt, mit den Worten niederschlug, seine Lesarten seien nicht gut. Nach Gismondo's Tode herrschte in Rimini, obwohl nach einer früheren Bestimmung Rimini so gut wie Cesena an den Papst fallen sollte, Isotta mit ihrem Sohne Sallust, dann in Gemeinschaft mit Roberto, einem unehelichen Sohne Gismondo's aus dessen Verbindung mit Vanetta di Galeotto dei Toschi, der statt dem ihm gewordenen Auftrage nachzukommen, Rimini für den Papst einzunehmen, es lieber für sich in Besitz nahm und verbündet mit dem Herzog von Urbino die gegen ihn ausgesendeten päpstlichen Truppen besiegte (1470). Wenige Tage nach diesem Siege wurde Sallust in einer Straße der Stadt ermordet gefunden; einige Wochen später starb Isotta an einem schleichenden Fieber; fast gleichzeitig mit ihr ein jüngerer Sohn Gismondo's, Valerio; alle drei Todesfälle wurden, gewiß nicht mit Unrecht, dem Roberto schuldgegeben, der sich in dieser summarischen Weise seiner unbequemen Nebenbuhler entledigte und erbärmlich genug war, Anderen gegenüber Trauer über die Unglücksfälle zu heucheln. Infolge dieses Verbrechens wurde er Alleinherrscher, als solcher vom Papste anerkannt, heiratete die Tochter des Herzogs von Urbino, erfreute sich aber nicht lange seines Glückes und seines durch große Kriegsthaten erworbenen Ruhmes, denn er starb 1479. Mit ihm ist die Reihe der glücklichen Malatesta zu Ende, die letzten Sprossen des Hauses im 15. und 16. Jahrhundert bedeuten nichts; Rimini wurde nun wirklich als päpstliches Lehen eingezogen; die Herrscherrolle des Geschlechts war ausgespielt.

Peter Janssens Wandgemälde im Rathaussaale zu Erfurt.

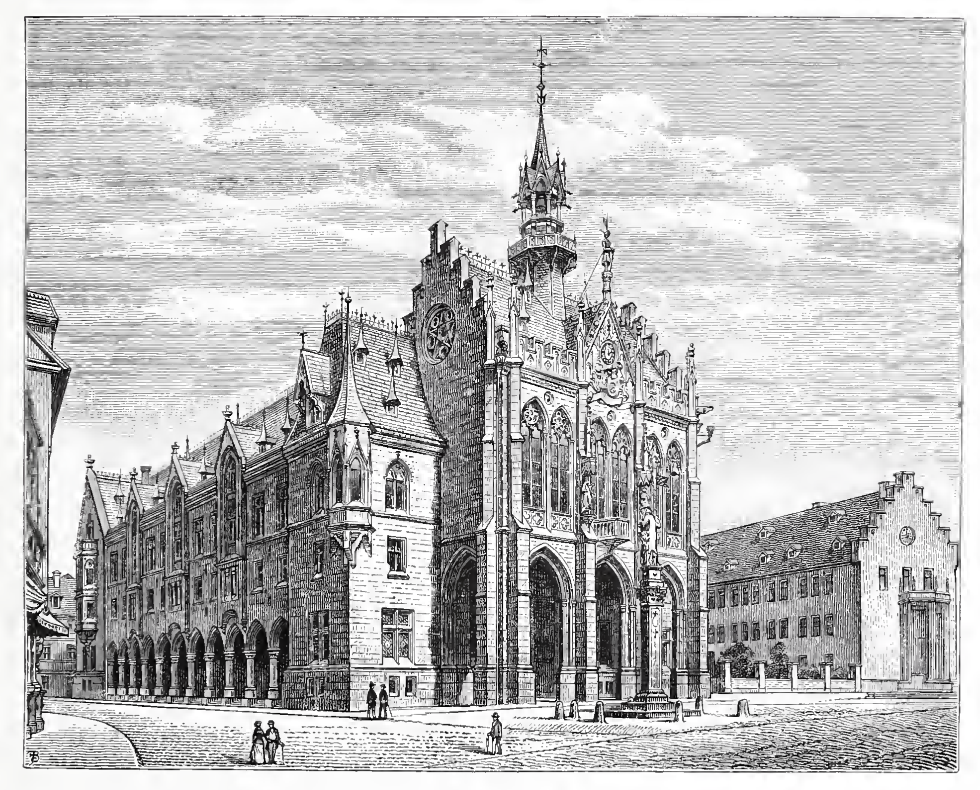
Mit Illustrationen.



Seitdem die preußische Staatsregierung nach der Konsolidirung und äußeren Sicherstellung des deutschen Reiches den Künsten des Friedens ihre Fürsorge zuwenden konnte, ist auch die Pflege der monumentalen Malerei in den Vordergrund dieser Sorgen getreten. Nach Vollendung der Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums durch Wilhelm von Kaulbach war von der Ausführung großer monumentaler Malereien weder in Berlin noch in anderen Städten des preußischen Staates die Rede gewesen. Die Kompositionen eines Cornelius kamen über das Stadium der Kartons nicht hinaus. Diese selbst wurden vergessen und erst bei der Eröffnung der Nationalgalerie im Frühjahr 1876 aus langer Verborgenheit wieder an das Tageslicht gezogen. Die dem monumentalen Charakter angemessene Technik, die ohnehin in Berlin nicht zu einer erfreulichen und verheißungsvollen Entwickelung gediehen war, ging allmählich verloren, und, wenn es galt, dekorative Malereien in Sälen oder Hallen auszuführen, malte man in Öl auf Leinwand und fügte die Rahmen in die Wände ein. Mit neidischen Augen durften die Freunde der Kunst auf Frankreich blicken, wo seit Napoleon I. alle Regierungen in der sorgsamen Pflege der monumentalen Malerei wetteiferten und jahraus jahrein große Aufträge zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude erteilten. Mit der Zeit trat sogar ein empfindlicher Mangel an solchen zur Ausschmückung geeigneten Gebäuden und an großen Wandflächen ein, und man wählte schließlich Gebäude, deren Bestimmung mit dem Zwecke und dem Nutzen eines monumentalen Kunstwerkes gar nicht in Einklang zu bringen war. Die Budgetkommission sah sich daher im Jahre 1880 veranlaßt, die Hoffnung auszusprechen, daß man wenigstens davon Abstand nehmen würde, die Irrenhäuser mit dekorativen Wandmalereien zu versehen, was in dem Budgetentwurf beabsichtigt worden war.

Während des letzten Jahrzehnts hat sich in der preußischen Kunstverwaltung ein so gewaltiger Umschwung vollzogen, daß die französische Kunstpflege, für Preußen wenigstens, aufgehört hat, der Gegenstand des Neides zu sein. Mit dem Minister Dr. Falk zog ein freierer Geist in die Verwaltung des preußischen Kultusministeriums ein, der auch seine wohlthätige Wirkung auf das ganz besonders stiefmütterlich behandelte Ressort der Kunstangelegenheiten übte. Durch die Berufung des jetzigen Geheimen Oberregierungsrates Dr. Richard Schöne zum vortragenden Rate und Decernenten für dieses Ressort hat sich Minister Falk ein Verdienst erworben, dessen ganze Tragweite erst jetzt übersehen werden kann. Schöne hatte sich die lange vernachlässigte

Pflege der monumentalen Kunst als eine Art Herzensaufgabe gestellt, die er mit der ihm eigentümlichen zähen Energie zu lösen entschlossen war. Die lange Reihe monumentaler Arbeiten, welche während der letzten sieben Jahre in öffentlichen Gebäuden preußischer Städte ausgeführt worden sind, ist zum Teil auf seine Initiative, zum Teil auf die des Geheimen Regierungsrates Dr. Jordan in Angriff genommen worden, welcher an Schöne's Stelle ins Kultusministerium trat, als dieser zum Generaldirektor der königlichen Museen berufen wurde. Die Berliner Nationalgalerie eröffnet diese stattliche Reihe, in welcher sich die Ministerien der Hauptstadt, die Regierungsgebäude,



Das neue Rathaus in Erfurt.

Museen und Rathaussäle der Provinzen, wie auch ganz besonders die Aulen der Universitäten, Gymnasien und Realschulen vertreten finden. Es braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, von wie großem Einflusse die Einwirkung von erhebenden Bildwerken, die sich bei feierlichen Gelegenheiten dem Auge der Jünglinge und Knaben darbieten, auf Phantasie, Herz und Gemüt der heranwachsenden Jugend sein kann. Die Hellenen wußten diesen Einfluß wohl zu schätzen und verwendeten deshalb eine ganz besondere Sorgfalt auf die künstlerische Ausschmückung von Räumen, welche der Jugend zum Aufenthalt während der Lehre und des Spieles dienten.

In der Nationalgalerie, welche am Anfange jener Reihe steht, hat auch ein Künstler seine Sporen verdient, dem eine neue, in diesem Jahre vollendete Arbeit das Siegel der Meisterschaft auf die Stirn gedrückt hat. Auch der Schmuck des Erfurter Rathaussaales wäre nicht zustande gekommen, wenn die Staatsregierung nicht einen bedeutenden Teil der Kosten zur Verfügung gestellt hätte, da der Baufonds völlig erschöpft war.

Mit Recht durften daher die Geheimen Räte Schöne und Jordan zwei Ehrenplätze an der Tafel einnehmen, als der Saal am 3. Juni dieses Jahres in Gegenwart der Minister v. Puttkammer, v. Goßler und Dr. Lucius durch ein festliches Mahl geweiht wurde.

Unsere Abbildung zeigt den schönen gotischen Bau, welchen Stadtbaurat Sommer mit Benutzung der von seinem Vorgänger, Baurat Tiede in Berlin, entworfenen Pläne an Stelle eines älteren in den Jahren 1870—1875 errichtet hat. Der Mittelbau ist stark aus dem gesamten Baukörper herausgeschoben. Im Erdgeschoß bildet er eine an drei Seiten offene Halle, welche als Unterfahrt dient, und im obersten Geschoß enthält er den großen, durch sechs hohe Bogenfenster geöffneten Festsaal, welchen Peter Janssen mit sechs großen Wandgemälden und drei Thürbildern ausgeschmückt hat. Die Verteilung dieser Gemälde ist eine durchaus symmetrische. Je ein Thürbild ist zwischen je zwei großen Gemälden angebracht und so disponirt, daß die Thür die Bildfläche in der Mitte und bis zur halben Höhe derselben durchschneidet. Die dadurch bedingte Fläche hat natürlich auf die Komposition bestimmend eingewirkt und auch wohl ihren Charakter beeinflußt. Während die großen Gemälde historische Momente aus der Geschichte Erfurts darstellen, ist für die Schildereien über den Thüren ein symbolisch-allegorischer Inhalt gewählt, welcher den Geist dreier großer Kulturepochen kennzeichnen soll, den mystisch-religiösen des Mittelalters, den humanistischen des Reformationszeitalters und den politisch-demokratischen der anhebenden Neuzeit, welcher sich in der Huldigung aller Stände vor dem preußischen Herrscherpaare kundgiebt.

Die Geschichte Erfurts ist nicht reich an erhebenden Momenten und großen Staatsaktionen, welche die Begeisterung eines Künstlers wachrufen könnten. In den wechselnden Schicksalen der Stadt spiegeln sich im kleinen die traurigen Geschicke des ehemaligen deutschen Reiches: innere Zwistigkeiten und Fehden, unter welchen der Baum der Kultur und die Pflanze der Wissenschaft nur ein mühevolles Dasein führen konnten, und beständiger Wechsel in der Oberhoheit, welcher keine geordneten Verhältnisse auf die Dauer aufkommen ließ. Davon mußten die Wandgemälde erzählen. Ist ihr Inhalt unter solchen Umständen kein trostreicher und erfreulicher, so ist doch die Sprache, welche sie führen, eine so eindringliche und beredte, daß sich niemand ihrer Logik entziehen kann. Zu Zeiten der Eintracht und Stärke werden diese Bilder uns mahnen, mit Zähigkeit an dem Errungenen festzuhalten, in den Zeiten der Zwietracht und Mutlosigkeit werden sie die Rolle strenger Bußprediger übernehmen.

Durch die erfolgreiche Thätigkeit eines Jahrzehnts hat Janssen die Wachsmalerei als diejenige Technik erprobt, die dem Verlangen nach frischem, blühenden Kolorit, welches die heutige Monumentalmalerei nicht mehr ignoriren kann, am meisten entgegenkommt und zugleich die Bürgschaft größerer Haltbarkeit in sich trägt als alle anderen Prozeduren. Neuerdings scheint diese Technik für Wandmalereien immer mehr in Aufnahme zu kommen. Auch die Wandgemälde im Berliner Zeughause, für welche man anfangs einen Versuch mit Caseïnmalerei in Aussicht genommen hatte, werden jetzt in Wachsfarben ausgeführt. Es mag Technikern überlassen bleiben, einmal die Frage nach den geeignetsten Prozeduren eingehend zu diskutiren und das Verhältnis zwischen Fresco- und Wachsmalerei, ihre Vorzüge und Schattenseiten festzustellen. Soviel ist aber sicher, daß die Möglichkeit ausgiebiger koloristischer Wirkungen der Wachsmalerei in unbeschränktem Maße zu Gebote steht. Es wird Sache des Künstlers sein, diese Mög-

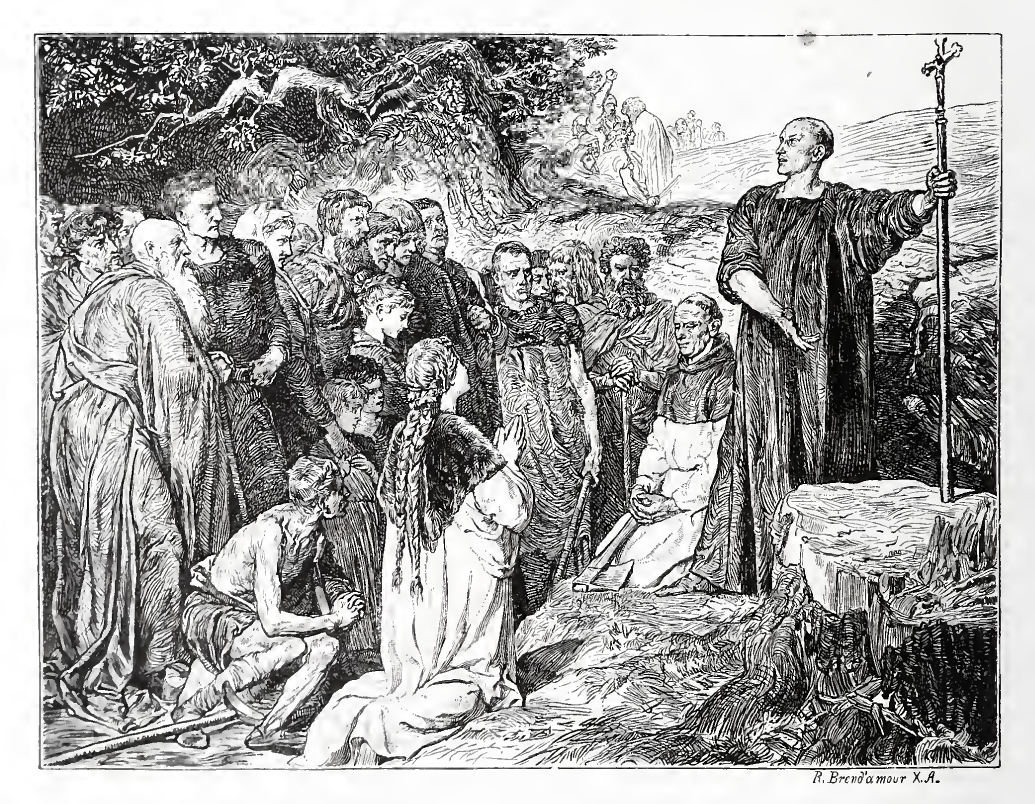
lichkeit nicht in dem Maße auszunutzen, daß der farbige Effekt zum Hauptzweck wird und die Ruhe und Würde des monumentalen Stils stört.

Wir dürfen Janssen das rühmliche Zeugnis ausstellen, daß er den Gefahren, welche ihm die Leichtigkeit, leeren koloristischen Prunk auf Kosten des geistigen Inhalts und der Strenge der Komposition zu entfalten, in den Weg gelegt hat, glücklich entgangen ist. Die Farbe ordnet sich nicht nur überall glücklich dem Gedanken unter, sondern sie bringt auch nirgends in die feierlich-ernste Grundstimmung des Saales einen Mißton hinein. Nur auf einem der neun Bilder, auf welchem schlechterdings kein Gedanke zum Ausdruck zu bringen war, mußte der Farbe die Hauptrolle überlassen bleiben. Während Janssen im zweiten Corneliussaale der Berliner Nationalgalerie, in welchem er die Prometheussage in zehn kleinen Bildern und einer großen Komposition behandelt hat, durch die ausgesprochene Vorliebe des Architekten für matte Farben genötigt war, sich der größten Enthaltsamkeit im Kolorit zu befleißigen, waren ihm in Erfurt keine Schranken nach dieser Richtung hin gezogen worden. Er konnte seine Anschauungen über Stil und Kolorit, über Komposition und Charakteristik ungehindert kundgeben, und so darf man denn diesen Gemäldecyklus als den Prüfstein seines Talentes betrachten.

An der Nordseite des Saales beginnt die Reihe der Darstellungen mit der Einführung des Christentums durch den Apostel der Deutschen, den heiligen Bonifacius, welcher der Sage nach in der Wagweide eine dem Götzen Wage geweihte Rieseneiche fällen ließ, um dem noch zweifelnden Volke die Ohnmacht seines Gottes zu zeigen. Unsere Abbildung giebt diese Komposition wieder. Der Künstler hat die nervige Gestalt des Heidenbekehrers, seinen energievollen Kopf, welcher stolz in den Nacken geworfen und furchtlos der von verschiedenartigen Gefühlen beseelten Zuhörerschaft zugewendet ist, in glücklichen Gegensatz zu dieser Menge gebracht, die sich willig dem kühnen, keine Gefahr scheuenden Fanatiker beugt. Einige grollen noch im stillen, andere blicken ihn halb erwartungsvoll, halb bewundernd an. In einigen beginnt bereits die Erkenntnis des neuen Heils zu dämmern, während andere, insbesondere Frauen, Mädchen und Kinder mit gläubigem Herzen und frommer Hingabe den Worten des Predigers lauschen. Nur in der Ferne ballen einige dräuend die Faust gegen den Frevler. Die Gestalt des im Vordergrunde knieenden Mädchens in lichtgrauem Gewande und braunem Pelzbehang ist von außerordentlicher Anmut. Lange goldblonde Zöpfe fallen wie Sonnenstrahlen über ihren Rücken herab: diese holdselige Lichtgestalt mit ihrem weich gerundeten Profil bildet den schärfsten Kontrast zu dem hageren, sehnigen Asketen in seiner dunklen Kutte. Der dienende Bruder an seiner Seite versinnlicht, nicht ohne einen Anflug von Humor, jene Art der Frömmigkeit, welche durch alltägliche Übung bereits einen geschäftsmäßigen Anstrich erhalten hat. (S. die Abbildung S. 20.)

Das folgende Thürbild zeigt auf der linken Seite den heil. Martinus von Tours, hoch zu Roß mit der Kreuzesfahne, wie er mit dem Schwerte seinen Mantel teilt, um die Blöße eines am Wege sitzenden Bettlers zu decken. Er ist der Schutzpatron von Erfurt, wie die heil. Elisabeth, sein Gegenbild auf der anderen Seite der Thür, die Schutzpatronin des thüringischen Landes ist. Sie reitet auf einem milchweißen Zelter und blickt mit betend erhobenen Händen gen Himmel. Die Rosen in ihrem Schoß und die Armen hinter dem Pferde deuten auf die bekannte Sage, nach welcher sie ihren hartherzigen Gemahl durch eine fromme Lüge täuschte. Im Mittelgrunde sieht man den

Kinderkreuzzug und im Hintergrunde, wie eine Fata Morgana von gemustertem Goldgrunde sich abhebend, die weißen Minarets und Moscheen von Jerusalem. Ist dieses Bild für den romantisch-mystischen Zug des Zeitalters der Kreuzzüge charakteristisch, so führt uns das nächste Hauptbild in die Zeit eiserner Fehden. In Gegenwart der deutschen Fürsten und Reichsstände demütigt sich Heinrich der Löwe, nachdem das Glück der Waffen gegen ihn entschieden, vor Friedrich Barbarossa. Diese Ceremonie vollzog sich 1181 in der Peterskirche zu Erfurt, wohin der Kaiser einen Reichstag ausgeschrieben hatte. In dieser Kirche, welche jetzt in ein Proviantmagazin umgewandelt ist, haben



Der Heil. Bonifazius in der Wagweide Wandgemälde von P. Janssen.

sich noch Spuren alter Wandmalereien, besonders die Köpfe von einer Darstellung des Abendmahls erhalten, welche der Künstler mit großem Geschick auf seinem Gemälde rekonstruirt hat. Den Mittelpunkt der Komposition bildet die knieende Gestalt des Welfen, welcher in ein weißes Büßergewand gekleidet ist, unter welchem das Panzerhemd hervorblickt. Der Kaiser, eine hohe Figur mit mildem, versöhnlichen Gesichtsausdruck, macht eine Geberde, als wollte er den zerknirscht vor ihm Knieenden aufheben. Aber die finsteren oder triumphirenden Blicke der anwesenden Fürsten und Geistlichen hindern ihn, dieser Regung seines Herzens zu folgen. Er muß das feierliche Gelöbnis halten, durch welches er sich verpflichtet hatte, keine Gnade walten zu lassen. Mit sicherer Meisterschaft hat es Janssen verstanden, von dieser Scene jeden theatralischen Zug, jeden Zug moderner Empfindsamkeit fernzuhalten. Jede Bewegung ist von höchster Einfachheit und Natürlichkeit, frei von allem rhetorischen Pathos. Ohne daß die Bedeutung der beiden Hauptpersonen durch die Nebenfiguren geschmälert wird, fließen die

Linien der Komposition so zwanglos zusammen, daß man hier mit vollem Rechte von der Einheitlichkeit des Gusses reden darf. Trotz großer realistischer Beweglichkeit in den Details ist die Komposition in ihren Grundelementen streng symmetrisch gehalten, wodurch zum Teil jene Hoheit des Stils bedingt ist, deren die monumentale Malerei nicht entraten kann. Man bemerkt drei Hauptcäsuren, die in der Vertikallinie parallel nebeneinander einhergehen: den Kaiser, zwei gewappnete Trabanten und einen Fürsten nebst einem Bischof. Zwischen diesen drei Gruppen bildet die Wellenlinie, welche durch die Rückenkonturen des dahingestreckten Welfenherzogs gebildet wird, eine natürliche und harmonische Verbindung, durch welche die Strenge der Vertikallinien wieder



Der Aufstand des Pöbels im Jahre 1509. Wandgemälde von P. Janssen.

gemildert wird. An den Ecken der Komposition machen zwei sitzende Figuren den Abschluß: rechts ein Kurfürst, nachlässig in den Sessel gelehnt, wie es seine Würde erlaubt, links ein junger Schreiber in aufrechter, „dienstmäßiger" Haltung, welcher dem Büßenden den Wortlaut seiner Abbitte vorzulesen scheint. So wird man finden, daß in den Parallelismen die höchste Mannigfaltigkeit waltet, wodurch gleichsam das Gerippe der Komposition auf das geschickteste verborgen wird.

Der Bilderschmuck der Südseite beginnt mit der Darstellung der Zerstörung einer Raubritterburg durch Rudolf von Habsburg und die Erfurter Bürger im Jahre 1290, wo der Kaiser einen Reichstag nach Erfurt berufen hatte, welcher den Gottesfrieden zum Gesetz erheben sollte. Der Künstler hat den Moment aufgefaßt, wo der Zug der Erfurter Bürger und habsburgischen Dienstmannen jubelnd aus dem Thore der eroberten Feste heimzieht, während andere schon beschäftigt sind, die Steine der Trutzmauern zu brechen und Feuer an das Raubnest legen. Der Kaiser reitet mitten im

Zuge, hinter dem Banner seines Hauses und der Stadtfahne von Erfurt mit dem sechsspeichigen Rade. Er wirft einen strengen Blick auf zwei gefangene Raubritter, welche zu seiner Linken auf der Kante des von der Burg herabführenden Hohlweges unter scharfer Bewachung einherschreiten. Ihre Hände sind auf dem Rücken zusammengebunden, und auf ihren Schultern liegt, mit Stricken um den Hals befestigt, ein Joch in Gestalt eines kräftigen Baumstammes. Sie sowohl als auch die Bürger im Zuge tragen die Spuren des Kampfes an Gewand und Gliedern. Was das für Prachtkerle sind! Keine mühsam drapirten Modellfiguren, sondern leibhaftige Menschen, welche förmlich in die Kostüme hineingewachsen sind. Und wie treu ist in den Physiognomien der mittelalterliche Charakter gewahrt, wie scharf ist das, was jeden einzelnen bewegt, auf den Gesichtern zum Ausdruck gebracht worden! Ganz vorn im Zuge schreitet ein dicker Geselle einher, der jubelnd seinen Speer in der Linken schwingt. Er hat sichs bequem gemacht und die Ringelkappe von seinem dicken Schädel herabgezogen. Die Rechte hat er um die Schulter eines neben ihm gehenden Gefährten gelegt, dessen hageres, knochiges Antlitz das gerade Widerspiel gegen den feisten Burschen zu seiner Linken ist. Sein Arm ist verwundet, und sorglich schützt er ihn mit der Rechten gegen unsanfte Berührung.

Auf dem folgenden Thürbilde ist der Künstler des widerspenstigen Stoffes nicht ganz Herr geworden. Hier sollte die Erinnerung an die Glanzzeit der Erfurter Universität festgehalten werden, und diese Aufgabe war kaum anders zu lösen als durch allegorische Figuren. So thront über der Thür eine hehre Frauengestalt mit einem aufgeschlagenen Buche auf den Knieen als die Repräsentantin der Hochschule. Zwei Engel umschweben sie, welche Schriftbänder mit den Worten „Epistolae obscurorum virorum“ in den Händen halten. Von Erfurt ist bekanntlich jene Schrift ausgegangen, welche die verrotteten kirchlichen Verhältnisse in Deutschland mit der Fackel der Satire beleuchtete. Um den Thron der alma mater sind die Vertreter der vier Fakultäten versammelt, links von der Thür Luther für die theologische und Eobanus Hesse für die philosophische, rechts Henning Göden für die juristische und Amplonius de Fago für die medizinische Fakultät. Es ist natürlich, daß so bedeutende, charaktervolle Persönlichkeiten über das allegorische Wesen in ihrer Mitte hinauswachsen, statt sich demselben als dienende Glieder unterzuordnen, und so den Rahmen der Komposition sprengen. Ganz in seinem Elemente hat sich dagegen der Künstler auf dem folgenden Bilde gefühlt, welches man als den Höhepunkt des ganzen Cyklus bezeichnen darf und das wir deshalb unseren Lesern in einer Abbildung vorführen. Es giebt eine stürmische Scene aus dem Jahre 1509, dem sogenannten „tollen Jahre“, wieder, wo die Unzufriedenheit der Bürgerschaft über die Mißwirtschaft des Rates sich in einem Aufstande Luft machte, welcher die Führung der städtischen Angelegenheiten auf ein ganzes Jahr in die Hände des Pöbels brachte. Wir sehen auf dem Bilde, wie ein erbitterter Volkshaufe in die Sitzung des Rates eindringt und von den Ratsherren Rechenschaft im Namen der Gemeinde fordert. „Wer ist die Gemeinde? Hier steht die Gemeinde!“ so ruft der Mann, der sich erhoben hat und furchtlos der wütenden Menge ins Angesicht schaut. Es ist der Obervierherr Kellner, die Seele der Ratspartei, der seine Kühnheit nachmals mit einem martervollen Tode büßen mußte. Denn das hat der Maler durch eine Charakteristik von seltener Kraft trefflich angedeutet, daß bei den Rasenden, welche schon das Treppengeländer zertrümmert haben und Keulen gegen die Ratsherren drohend erheben,

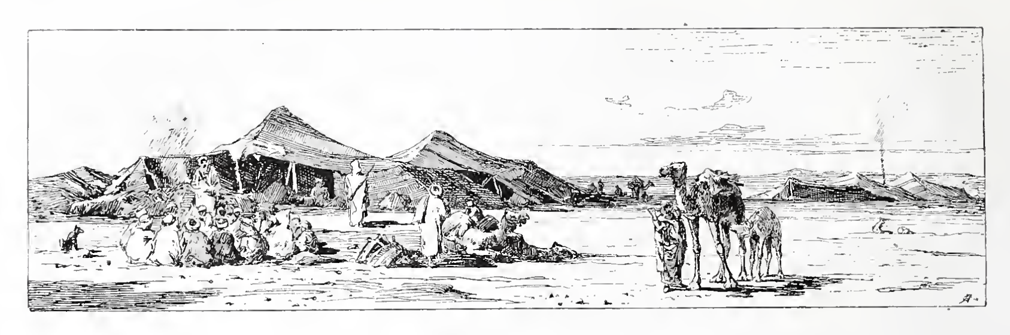
das Ansehen und der Mut eines einzelnen Mannes nichts mehr fruchten. Nur für einen Augenblick staut sich die Flut, um dann mit verdoppelter Kraft ihren Vernichtungszug anzutreten. Man merkt es diesen leidenschaftlichen Gesellen an, daß das Zeitalter bereits begonnen hat, wo die Autoritäten in Staat und Kirche nichts mehr gelten und die Geister sich befreien, hier freilich zunächst, damit das souveräne Volk sein Mütchen an den bisherigen Gewalthabern kühlen kann. Wie ein elektrischer Funke fliegt es durch die Menge, deren hohe Erregung der Künstler zu lebendigster Anschauung gebracht hat. Wie anders wirkt dagegen das nächste Bild, der Einzug des Kurfürsten von Mainz und die Erbhuldigung der Bürgerschaft im Jahre 1664! Nach einer kurzen Belagerung hatte sich die Stadt ergeben, obwohl die Belagerer noch keine Vorteile errungen hatten, nur weil es den Bürgern an Energie fehlte, sich noch länger zu verteidigen. Vor dem Kurfürsten Johann Philipp, der an der Spitze seiner Offiziere zu Pferde hält, knieen drei Vertreter der Bürgerschaft und überreichen dem Sieger die Schlüssel der Stadt. Es ist ein Bild von prachtvoller farbiger Wirkung. Die pompösen Kostüme der Zeit haben dem Künstler Gelegenheit geboten, sich als Koloristen ersten Ranges zu erweisen, welcher das Auge durch den Reiz und die Harmonie der Farbe zu beschäftigen weiß, wenn sich dem Gegenstande nicht andere Reize abgewinnen lassen.

Über und neben der Thür folgt dann die Huldigung der Stände vor Friedrich Wilhelm III. und Luise von Preußen, und den Schluß der ganzen Reihe bildet jene Handlung, welche für Erfurt das Ende aller Leiden bezeichnete, die Zerstörung des hölzernen Obelisken, welcher auf dem Anger „Napoleon dem Großen“ — so lautete die Inschrift — errichtet worden war. Als die Preußen einzogen und der französische Offizier, welcher die Wache vor dem Obelisken befehligte, im Rausche auf das Volk feuern ließ, warf sich die Menge auf ihn, schlug ihn zu Boden und legte Feuer an den mit marmorirter Leinwand überzogenen Holzbau. Ein Handwerker im ledernen Schurzfell, eine prächtige kernige Gestalt, erhebt mit lautem Jubelruf eine lodernde Fackel, während andere Holz, Stroh und Kohlen heranschleppen, um das Feuer zu nähren. Auch auf diesem Bilde bewundern wir die hohe Natürlichkeit und die vollkommene Richtigkeit der Bewegungen, denen nichts Studirtes, nichts mühselig Ausgeklügeltes und Gemachtes anhaftet.

Die Bildnisse der brandenburgisch-preußischen Regenten in den Lünetten der Deckenwölbung und das Erfurter Stadtwappen, von dem wilden Mann und der wilden Frau umgeben, im Mittelfelde der Decke, letzteres wie die ganze, reiz- und schwungvolle Ornamentik der Decke vom Maler Schaper in Hannover erfunden und ausgeführt, vervollständigen den vollkommen harmonischen Schmuck des Saales, der anderen Kommunen Deutschlands ein leuchtendes Vorbild zur Nachfolge sein möge!

Adolf Rosenberg.



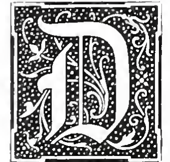


Ein Duar. Tunis.

Erinnerungen aus Tunis.

Von Ludwig Hans Fischer.

Mit Illustrationen.



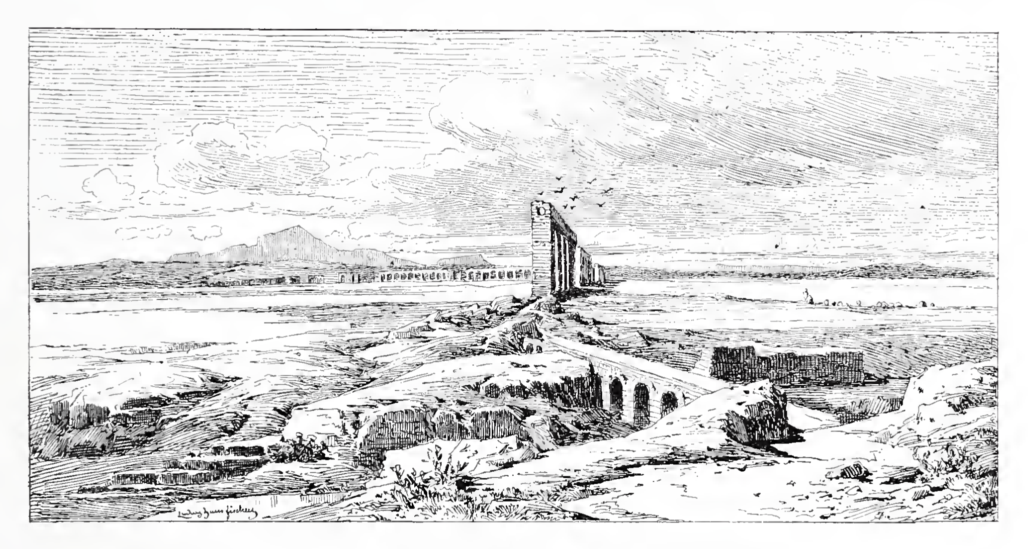
Die Besetzung von Tunis durch die Franzosen hat die Erinnerungen an dieses interessante und verhältnismäßig wenig bereiste Land lebhaft in mir wachgerufen. Ich habe ein Bild davon vor Augen, welches vielleicht in Kürze gewaltige Veränderungen erleiden wird; die Kultur wird in dem gegenwärtig sehr vernachlässigten, aber viel versprechenden Lande rasche Fortschritte machen, der Wissenschaft ist ein weites Feld eröffnet, auf dem sie eine reiche Ernte zu erwarten hat; und der Charakter des Landes wird sich ebenso rasch wie die Verhältnisse ändern. Das, was heute noch in Tunis zu finden ist, konnte man Jahrhunderte vorher dort schon suchen, ja in vielen Dingen darf man noch viel weiter zurückgreifen: mit einem Worte, das Studium dieses Landes verspricht sehr viel, besonders das seiner Kulturgeschichte und seines Altertums.

Wenn meine Beobachtungen in dieser Beziehung auch nur sehr oberflächlich und nebensächlich waren, so habe ich doch die Überzeugung gewonnen, daß sich nicht leicht ein Land finden dürfte, in welchem so viel aus der antiken Welt durch Tradition in das Volk übergegangen ist, wie in Tunis, und daß eine genaue Kenntnis dieses einst so hochkultivirten Gebietes und des jetzt dort ansässigen Volkes zu überraschenden Resultaten führen wird. Hoffentlich werden sich die richtigen Männer bald finden, welche sich das Studium des Landes angelegen sein lassen, so lange dasselbe den Charakter bewahrt hat, den es zur Stunde noch besitzt.

Wer Italien bereiste, wird nicht daran zweifeln, daß die Kultur der Griechen und Römer nicht nur durch Bücher und durch hinterlassene Kunstwerke auf uns gekommen ist, sondern er wird stets die Empfindung gehabt haben, daß die Tradition dabei im Spiele war, oder daß sich deren Spuren doch weit zurück verfolgen lassen; wie denn auch das Volk trotz der jahrhundertlangen Einwirkung fremder Elemente noch viel Ursprüngliches in Körperbildung und Charakter bewahrt hat, so daß wir oft meinen, die Gestalten griechischer und römischer Dichter lebend vor uns zu sehen. Kann man letzteres auch gerade nicht von den Griechen sagen, so sehr sich diese auch bemühen, ihre direkte

Abstammung von den Landsleuten des Perikles nachzuweisen, so wird man dagegen in Syrien und Ägypten ähnliche Beobachtungen machen, wie in Italien. Ein so konservatives Volk, wie das arabische, nimmt zwar fremde Einflüsse sehr schwer an; wenn es dieselben aber einmal bewußt oder unbewußt sich angeeignet hat, so hält es daran auch fest.

Als die Araber in Tunis einwanderten, fanden sie ein hochkultivirtes Land und Volk vor. Die römischen Provinzen in Nordafrika waren blühende Staaten, und es ist nicht anzunehmen, daß sich die Araber dieser Kultur ganz entschlagen hätten. Die Araber haben es gewiß mit den unterjochten Völkern dort nicht anders gemacht, wie in anderen Ländern, von deren unterworfenen Bewohnern sie vieles gelernt und angenommen haben, was ihrer Macht und Gewinnsucht förderlich war. So wurden die altchristlichen Kirchen in Moscheen umgewandelt, und da, wo man neue baute, verwendete man das Material aus den zahlreichen römischen Tempeln dazu. Man weiß genau, wo die schönen



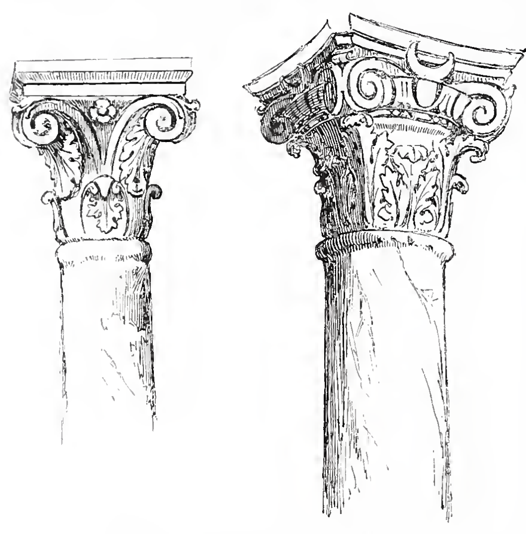
Römisch-karthagischer Aquädukt im Thale des Uad-Melian.

Säulen aus dem Nymphäum in Zaghuan oder die aus Oudena (Uthena) hingekommen sind, und man weiß von vielen Moscheen, daß sie im Innern herrliche antike Säulen zeigen; aber bis heute hat noch kein Europäer den Fuß über ihre Schwelle gesetzt. — Die Säulen und deren Kapitäle sind nach und nach in die arabische Stilart übergegangen; heute wird das römische Kapitäl wieder verwendet, als ob es gar kein arabisches gäbe, höchstens, daß irgend, wo es thunlich ist, der Halbmond darauf angebracht wird. Man kann solche Kapitäle in allen hervorragenden Gebäuden in Tunis, im Palaste des Bey, im Bardo und in vielen Privathäusern sehen. Aus leicht begreiflichen Gründen sind die alten römischen Cisternen, die oft großartig angelegt sind, z. B. in Susa, Karthago und an andern Orten, vollkommen intakt geblieben, ja sogar der neun deutsche Meilen lange Aquädukt von Zaghuan nach Karthago versieht jetzt, nachdem er wieder hergestellt worden, Tunis mit Wasser.

Aber nicht nur in dem, was die Araber in Nordafrika vorgefunden, liegen die Ursachen jener vielfachen Anklänge an die Antike; dieselben scheinen schon zum guten Teil aus Asien mitgebracht zu sein; viel weiter als bis auf das Römertum reichen Sitten und Gebräuche zurück. Wer zum erstenmal in ein arabisches Haus tritt und sich da ein

wenig umsieht, wer die Begrüßungsweise erfährt, wie der Hausherr den Ankommenden umarmt und küßt, der wähnt dies alles im Homer oder in der Bibel gelesen zu haben.

Dann fällt ihm die ganze Anlage des Hauses ins Auge, der offene Hof, oft von Hallen umgeben, von denen die Thüren nach den verschiedenen Gemächern führen; in der Mitte die Cisterne; hinter diesem Hof ein zweiter für die Frauen; im ersten Stock die Dienerschaft, gerade so wie im altgriechischen Wohnhause. Auch in den Geräten stößt man sofort auf Formen und Verzierungen, wie man sie aus dem Museum in Neapel noch frisch im Gedächtnis hat; die Waffen sind zum Teil verschieden von denen der asiatischen Araber; namentlich die Griffe der Handschare haben eine Form, wie dieselbe bei den Griechen gebräuchlich war. Unter den Thongefäßen findet man Krüge, Amphoren und einzelne andere Vasen, welche in der Form und mehr noch in der Musterung der Flächen eine auffallende Ähnlichkeit mit den Vasen ältern griechischen Stiles mit den horizontalen Streifen und bandartigen Tierfriesen haben.



Kapitäl von einem Hause in Tunis.

Auch am Menschen und seiner Kleidung ist vieles derartige zu beobachten; das ganze Prinzip der Kleidung ohne Nath ist ja antik; wenn man häufig Kleidungsstücke sieht, die mit allen Mitteln moderner Technik gearbeitet sind, so sind dies neueste Erzeugnisse, teils von den Türken, teils von Europäern eingeführt; das Kleid des Beduinen aber und von dessen Frauen kennt keine Nath; es ist nur aus Tüchern zusammengesteckt. Die Kleidung vieler Beduinenstämme besteht allein aus einem großen weißen Tuch, welches kunstvoll, wie die römische Toga, in Falten um den Körper gelegt wird. Das Kleid der Frau setzt sich aus zwei Tüchern zusammen, von welchen eines vorne, das andere rückwärts gelegt und wie das griechische Gewand mit zwei großen Nadeln auf den Schultern festgeheftet und mit einem Gürtel um die Lenden zusammengehalten wird.



Tunesische Krüge.

Es ist wohl schwer zu behaupten, daß selbst in den Physiognomien der Araber, namentlich derjenigen, welche die Syrte bewohnen, noch vieles zu lesen sei, was auf eine Mischung der Rassen schließen ließe; die eigene Phantasie spielt dabei eine zu große Rolle. Man versicherte mir in Susa (dem alten Hadrumetum), daß in der Umgebung

der Stadt noch römische Familiennamen häufig vorkommen; dies wäre freilich eine gewichtigere Thatsache als die, daß namentlich die Frauen sich oft durch einen ausgesprochen römischen Gesichtstypus auszeichnen. Aus eigener Anschauung weiß ich, daß namentlich in den Gebirgsdörfern die Bewohner sehr häufig blond mit blauen Augen zu finden sind, daß deren Typus entschieden nordisch ist; was mit der Behauptung im Einklange steht, daß nach Einwanderung der Araber sich die früheren Bewohner in die Gebirge zurückzogen und mit den Arabern keine Verbindung eingingen, ebenso wie jene Stämme in Algier, die noch bis in die neueste Zeit in offener Fehde mit ihnen lebten und deßhalb den Franzosen bei der Eroberung des Landes Vorschub leisteten. Aus diesen Gebirgsbewohnern bildeten sie die ersten Zuavenregimenter. — Aber auch andere Physiognomien fielen mir auf, unverkennbar semitischer Rasse, doch weit verschieden von dem arabischen und jüdischen Typus. Es waren Gesichter mit großen, langgeschlitzten Augen, krummen, aber etwas gespitzten, scharfkantigen Nasen, etwas aufgeworfenen Lippen und schmalem, streng gezeichnetem Barte, wie sie auf den alten griechischen und etruskischen Vasen zu finden sind.

Doch wer entwirrt dieses Völkergemisch und seine Kreuzungen, dessen große Repräsentanten Araber, Berber, Juden, Neger und Europäer sind, in dessen ungezählte kleinere Bestandteile die Forschung aber noch nicht einzudringen vermochte? Giebt es ja hier doch ganze Dörfer, ja Städte, die nie der Fuß eines „Ungläubigen“ betrat!



Beduinenfrau aus Tunis.

Maler und Bildschnitzer der sogenannten Schule von Kalkar.[1])

Von L. Scheibler.



as unten an erster Stelle genannte Buch von Wolff ist nur der Vorläufer eines „hoffentlich bald folgenden größeren, im Manuskripte fertigen, mit sämtlichen Quellen versehenen Werkes“. Nach den im Vorworte gegebenen Andeutungen wird dasselbe wahrscheinlich auch auf die Geschichte der Stadt Kalkar und ihre volkswirtschaftlichen sowie kulturgeschichtlichen Verhältnisse ausführlich eingehen.

Das Wichtigste in vorliegender Schrift sind die urkundlichen Funde über die Meister der Kunstwerke in der dortigen Pfarrkirche, namentlich der Schnitzarbeiten, von welchen jetzt fast alle bedeutenderen zu benennen sind. Für die Gemälde, deren Zahl und Wert allerdings geringer (mit Ausnahme eines Hauptwerkes), hat sich weniger gefunden; doch sind unter den Urkunden gerade die über den Meister jenes hervorragenden und umfangreichen Werkes, Jan Joest. Die Notizen über diesen Künstler, nebst Belegen, hatte der Verfasser übrigens schon 1876 in unserer Zeitschrift, Band XI, S. 339—347 u. 374—379 veröffentlicht.

Diese Resultate sind die Frucht von achtjährigen Forschungen;[2]) über die Gründe für das etwas lange Zurückhalten mit der Veröffentlichung giebt der Verfasser in der Vorrede Aufklärung. Es ist ein sehr erfreuliches Ereignis, daß endlich wieder einmal ein Lokalforscher archivalische Forschungen über ein wichtiges Kapitel unserer einheimischen Kunstgeschichte angestellt hat; möchten die Archivare uns nur öfter solche Geschenke machen, und nicht auf die Mitarbeit der Kunsthistoriker warten, welche genug anderes zu thun haben, wobei ihnen kein Archivar unter die Arme greifen kann. Denn als Archivar und Historiker darf man den Verfasser wohl bezeichnen. Nun sind aber manche Archivare demselben „Aberglauben“ unterworfen wie so viele unserer modernen Künstler und diejenigen unserer Kollegen, die in ihrer allgemein historischen Betrachtungsweise für sich allein den Titel Kunsthistoriker in Anspruch nehmen: wie diese so wähnen auch manche Archivare, durch ihre Beschäftigung mit alten Kunstwerken ohne weiteres zu einem Urteil über Fragen des Stilzusammenhanges berechtigt zu sein, auch wenn sie sich nicht der Mühe unterzogen haben, die dazu erforderlichen eingehenden, oft ja recht nüchternen und mühsamen Vergleichungen anzustellen, und ohne daß die Natur sie mit dem dazu unumgänglich nötigen scharfen Auge ausgestattet hat. Diesem so verbreiteten Wahne ist auch Wolff etwas unterworfen: er geht zwar nirgends auf stilistische Fragen näher ein, spricht aber manches Machtwort darüber aus, dessen Berechtigung er schwerlich begründen könnte.[3]) Auch die Auswahl der im Kalkar-Album abgebildeten Kunstwerke läßt, wie unten

1) Die St. Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler archivalisch und archäologisch bearbeitet. Mit 3 Originalphotographien in Großquart-Format. Ein Beitrag zur niederrheinischen Kunstgeschichte des Mittelalters. Von J. A. Wolff. Kalkar 1880. Selbstverlag des Verfassers. 91 S. 4. (Auch separat zu haben; das nachstehend erwähnte Album jedoch nur mit diesem Textbande.)

Kalkar-Album. 90 Photographien in Großquart, ausgeführt von Fr. Brandt auf Anlaß von J. A. Wolff. Selbstverlag desselben.

Photographien der Flügelgemälde des Hochaltars zu Kalkar von Jan Joest, 18 Blatt à 2 Mk. Aufgenommen von F. Raps in Köln.)

Der St Viktorsdom in Xanten und seine Kunstdenkmäler; 79 Originalphotographien in Großquart, ausgeführt von Fr. Brandt auf Anlaß und unter Leitung des Herausgebers J. A. Wolff. Kalkar 1881. Selbstverlag des Herausgebers.

2) Daß von J. B. Nordhoff im Organe für christl. Kunst 1868, S. 238—240 u. 250—252 schon ein großer Teil des bezüglichen Materials publizirt war, hätte wohl angeführt werden können. Derselbe hatte die auf Anregung des Grafen Max August v. Loe und von Aug. Reichensperger in Angriff genommene Neuordnung des Kalkarer Stadtarchives besorgt, wodurch überhaupt ein Grund für die archivalischen Studien über die dortigen Kunstwerke gelegt worden war.

3) Daß er sich auf diesem Felde unsicher fühlt, geht schon daraus hervor, daß er glaubt, es werde bei einer Zusammenstellung der über Kalkar vorhandenen (spärlichen und meist fragwürdigen) kunst-

näher angeführt werden soll, manches zu wünschen übrig; doch ist es aller Anerkennung wert, wie Wolff die Aufnahmen mit Energie und Opfern ins Werk gesetzt hat.

Verfolgen wir nun den Gang seiner Schrift.

Die Einleitung giebt auf vier Seiten eine Darlegung der geschichtlichen [1]) Verhältnisse, denen Kalkar seine Kunstblüte im 15. und 16. Jahrhundert verdankte: es erfreute sich, obgleich es unter klevischer Herrschaft stand, einer fast reichsfreien Stellung; zahlreiche und ergiebige Erwerbsquellen hatten Wohlstand verbreitet; die Verbindung der Herzöge von Kleve mit Burgund, namentlich durch die Heiraten mehrerer derselben mit Gemahlinnen aus diesem Hause, begünstigte das Eindringen niederländischer Kunst; und mit das größte Verdienst um die Kunstpflege erwarb sich die schon 1348 in der alten Pfarrkirche gestiftete Liebfrauen=Bruderschaft, besonders bei Anlaß des Neubaues der Kirche, die 1450 eingeweiht wurde; ferner die Pfarr= und Ordensgeistlichkeit, von der viele Mitglieder aus den Niederlanden kamen. Der Schluß der Einleitung verficht die Berechtigung, eine einheimische Bildschnitzer= und Malerschule anzunehmen. Hierüber ist in betreff der ersteren schwer ein Urteil abzugeben, eine Kalkarer Malerschule muß aber wohl zurückgewiesen werden; auf beides werde ich später zurückkommen.

Die erste Abteilung: „Kunstgeschichtliches“ enthält zunächst Nachrichten über die frühere und den Bau der jetzigen Kirche, dann solche über die in den dortigen Archiven vorkommenden Maler und Plastiker. Die zweite Abteilung: „Erläuterungen“ giebt eine Beschreibung des Kirchengebäudes und der darin befindlichen Kunstwerke.

Von Nachrichten über die Erbauung der Hauptteile der jetzigen Kirche, welche durch die Zunahme der Bevölkerung nötig wurde, ist wenig erhalten; der Bau wird 1418 zuerst erwähnt und war wahrscheinlich 1460 in der Hauptsache vollendet. Von 1456—82 ist eine Lücke in den Rechnungen; die späteren dagegen, welche über die Erweiterungsbauten (bis 1513) berichten, sind erhalten, und Wolff giebt daraus ausführlichen Bericht.

Das nun folgende Verzeichnis von Wand= und Tafelmalern führt dreizehn Namen auf, wovon aber eigentlich nur einer von kunstgeschichtlichem Interesse ist: Jan Joest. Über Johann Stephan von Kalkar fügt Wolff den Nachrichten Vasari's, Manders und Sandrarts nichts wesentliches hinzu; auf diesen ganz italisirten Nachahmer Tizians hat die „Kalkarer Schule“ auch wenig Anspruch zu machen. Von neun jener Maler finden sich ferner nur ganz dürftige Notizen, jedoch keine erhaltenen Werke. Allerdings scheinen mehrere von ihnen in Kalkar ansässig gewesen zu sein; der Umstand, daß ihnen viele handwerkliche Arbeiten übertragen wurden, gestattet aber die Vermutung, daß wir hier mehr Anstreicher als eigentliche Künstler vor uns haben. Die einheimischen Maler erhalten sogar in der Person eines Matthäus ein bedenkliches Armutszeugnis: diesem wurden nämlich 1505 die Flügel des Hochaltars zur Bemalung verdungen; der Prior eines nahen Klosters hatte die Entwürfe dazu gemacht. In demselben Jahre aber wurde dieser Auftrag dem sehr wahrscheinlich von außen hergerufenen Jan Joest übergeben, der ihn auch ausführte. Außer letzterem Meister bleibt nun nur noch Heinrich Nyelen, der 1450 ein jüngstes Gericht für das Rathaus vollendete. Wolff glaubt, daß es das dort noch befindliche sei und lobt die obere Partie, während die untere ohne Geschmack und offenbar aus späterer Zeit sei. Mir ist ein solcher Unterschied nicht aufgefallen und ich halte das Ganze für ein mittelmäßiges Stück aus dem 16. Jahrhundert, ohne sonderlichen Zusammenhang mit einem anderen der dortigen Gemälde. [2])

---

historischen Litteratur etwas Gescheites herauskommen (Zeitschrift XI, 339). Denn eine solche ist natürlich nur dann von Wert, wenn sie von einer selbständigen Auffassung getragen wird, welche das von den Vorgängern Geleistete sorgsam verwertet, ohne sich von ihnen einschüchtern und zu Irrtümern verleiten zu lassen.

1) Eine geschichtliche (und kunsthistorische) Übersicht des Klevischen Niederrheins, an welche Wolff sich mehrfach anlehnt, ohne jedoch diesen Vorgänger zu erwähnen, enthielt schon der Textband von E. aus'm Weerths Kunstdenkmälern, 1857.

2) Prof. Woermann, der vor kurzem Kalkar wieder besuchte, teilt mir auf Befragen mit, daß er denselben Eindruck von dem Bilde erhalten.

Wie schon im Eingang erwähnt, ist einer der wichtigsten Funde des Verfassers, daß die Bilder auf den Flügeln des Hochaltars von 1505 bis 1508 durch Jan Joest gemalt wurden, worüber ziemlich eingehende Nachrichten erhalten sind. Dieser Abschnitt ist, wie gesagt, schon früher in unserer Zeitschrift veröffentlicht worden; im vorliegenden Werke kommt dazu in der zweiten Abteilung noch eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Darstellungen. Weshalb mag Wolff aber die wichtigen, seitdem von Willigen, Graaf und Taurel gefundenen und durch letzteren publizirten Nachrichten über Jan Joest[1]) nicht aufgenommen haben? Sie sind ihm doch gewiß mitgeteilt worden, und sie bilden wichtige Ergänzungen zu den schon bekannten über des Künstlers Vorkommen in Haarlem. Dieselben besagen, daß ein Maler dieses Namens schon 1509 ein Marienbild in Haarlem vergoldete, dort im Januar 1510 ein Haus kaufte (dies Datum nach Taurel; Willigen hatte dafür 1509 gelesen) und daß bei seinem Tode im Jahre 1519 (welches Datum schon bekannt war) seine Frau und ein Bruder als Erben seines ansehnlichen Vermögens auftraten.

In Betreff der von Eisenmann angeregten Streitfrage über das Verhältnis Jan Joests zum Kölner „Meister des Todes Mariä" beobachtet Wolff hier wie früher (und wie auch Taurel) ein ängstliches Stillschweigen, obgleich beide wissen sollten, daß Eisenmann einer von den sehr wenigen unserer jetzigen Forscher ist, deren Urteil auf dem Gebiete der altdeutschen Malerei ernster Beachtung wert ist. Die oben angezeigten Photographien von Raps,[2]) welche in erfreulicher Weise eine empfindliche Lücke des Kalkar-Albums ausfüllen, das nur die Verkündigung enthält, werden hoffentlich dazu beitragen, die Frage mehr in Fluß und wohl auch zur Entscheidung zu bringen. Sie sind im ganzen recht gut ausgefallen; am besten die Ausgießung des heil. Geistes und der Tod Mariä, welche Gemälde frisch gefirnist werden konnten. Bei einigen verhinderte ein älterer dunkler und abgestorbener Firnis größere Klarheit, doch genügen sie alle zu wissenschaftlichen Zwecken. Ich war seit 1876 viermal in Kalkar, aber erst seit kurzem haben auch andere deutsche Fachgenossen angefangen, die schon 1874 von Eisenmann behauptete Identität Jan Joests mit dem Kölner näher zu prüfen: Justi, der dieselbe im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen II, 194 kurz abweist, und Woermann, dessen kürzlich erschienene zehnte Lieferung seiner Geschichte der Malerei eine Erörterung dieser Frage bringt, welcher ich mich in den Hauptpunkten anschließe (wir waren unabhängig voneinander zur gleichen Ansicht gekommen).

Schon W. Schmidt hat in der Kunstchronik XV, S. 636 die Schwierigkeit hervorgehoben, welche das Vorkommen Jan Joests in Haarlem der Identifizirung desselben mit dem Meister des Todes Mariä in den Weg legt, der jedenfalls seine Hauptthätigkeit in Köln entfaltet hat und von welchem datirte Werke vorkommen, die über das Todesjahr des Haarlemers hinausreichen. Bei der Vergleichung der Kalkarer Flügelbilder mit denjenigen Gemälden des kölnischen Meisters, die man als dessen früheste ansehen kann, ist Eisenmann nun allerdings in so weit Recht zu geben, daß ein enger Zusammenhang zwischen den Werken beider Art anerkannt werden muß; es finden sich aber auch so deutliche Unterschiede,[3]) daß die bloße Stilvergleichung nicht über die Frage der Identität der Meister entscheiden kann. Es wäre ebenso möglich, daß hier verschiedene Perioden in der Entwickelung eines einzigen Künstlers vorlägen, als daß man Lehrer und Schüler vor sich hätte; für beide Fälle giebt es ja Beispiele genug. Da nun jedoch ein Jan Joest unter den zahlreich erhaltenen Namen der kölnischen Maler dieser Zeit nicht vorkommt, ein Künstler dieses Namens wohl aber in Haarlem als Maler genannt wird, wo er gerade kurz nach Vollendung der Kalkarer Bilder auftritt, so wird mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, daß der in Kalkar und der in Haarlem erwähnte Maler Jan Joest ein

1) Siehe Taurels Aufsätze über ihn in seiner „Christelyke Kunst" II, 35 und in der Haarlemer Zeitschrift „Eigen Haard", 1877, Nr. 17—18 (nur hier sämtliche Notizen).

2) Derselbe hat kürzlich seine empfehlenswerten Photographien nach Kölner Bildern vermehrt durch die Nummern 68—71, 182, 195, 354, 534, 543, 624 und 948ª des Museums, ferner durch das Dombild und den Klarenaltar Meister Wilhelms sowie den Altar in Linz.

3) Eine genaue Angabe derselben würde hier zu weit führen; zudem kann man, bei der Vergleichung der Photographien des Kalkarer Altars mit den zahlreichen nach Bildern des Kölner Meisters, genug von diesen Abweichungen leicht finden.

und derselbe Künstler ist, der Kölner Meister des Todes Mariä dagegen ein jüngerer und von ihm beeinflußter. Auch Wolff ist der Annahme nicht abgeneigt, daß sein Landsmann als Maler in Haarlem ausgebildet und von dort aus nach Kalkar zur Ausführung der dortigen Altarflügel berufen worden, nach deren Vollendung er nach Haarlem zurückgekehrt sei; für beide letzteren Punkte sprechen verschiedene Nachrichten, und bei diesen Umständen kann es ziemlich gleichgültig sein, ob er aus Kalkar gebürtig war. Dies ist allerdings deshalb möglich, weil er in einer dortigen Kriegerliste von 1480 vorkommt. Wolff beruft sich auf Weale's Ansicht, daß der Meister auch stilistisch der Haarlemer Schule angehöre; und Waagens von Eisenmann geteilte Annahme, daß Jan Joest besonders von Geraert David beeinflußt sei, kommt etwa auf das Gleiche hinaus. Wenn ich nun auch nicht in der beneidenswerten Lage bin, mir einen festen Begriff von der Haarlemer Schule jener Zeit aus den wenigen Überresten von Gemälden derselben geschmiedet zu haben, so will ich doch zugeben, daß in der Färbung die Bilder Jan Joests mit denen Geraert Davids einige Ähnlichkeit haben,[1]) in Formen, Zeichnung und Ausdruck ist aber kein näherer Zusammenhang zwischen beiden Meistern zu spüren. Taurels Hinweisung auf die Verwandtschaft Jan Joests mit dem Leidener Cornelis Engelbrechtsen ist auch nicht gerade zwingend; einer eingehenden Untersuchung ist dagegen sein Verhältnis zu Massys wert, und auch das des Kölner Meisters zu Massys, auf welchen Punkt Waagen und Eisenmann ebenfalls schon hingewiesen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Overbeck, J., Geschichte der griechischen Plastik. Dritte umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung. 8. I. Band 1881. XII und 486 S. mit 96 Holzschnitten. II. Bd. 1882. VI und 502 S. mit einem Lichtdruck und 64 Holzschnitten. 31 Mark.

Der vierte Halbband von Overbecks Geschichte der griechischen Plastik, der seit kurzem vorliegt und den Schluß des zweiteiligen inhaltreichen Buches bildet, veranlaßt mich, auf das ganze Werk zurückzuweisen und es hier zu besprechen. Der Umstand, daß eine dritte Auflage nötig wurde, spricht schon allein für den Wert der Arbeit und zeugt zur Genüge von dem großen Beifall, den sie errungen, von dem weiten Leserkreis, den sie sich erobert hat. Und in der That mit Recht erobert hat, denn Overbecks Geschichte der griechischen Plastik wendet sich mit gleichem Erfolg an Zunftgelehrte wie an gebildete Laien. Der Verfasser hat es verstanden, gründliche Gelehrsamkeit mit leichtfaßlicher Darstellung glücklich zu vereinigen und den Forderungen jedes Lesers gerecht zu werden. Hierzu kommt, daß das Werk einem dringenden Bedürfnis abhilft. Die zahlreichen Funde, welche in dem letzten Jahrzehnt überall im Umkreis der antiken Welt sich fast überstürzen, besonders die erfolgreichen Ausgrabungen zu Mykenä und Olympia, zu Ephesos und Pergamon, haben das Interesse aller Gebildeten im höchsten Grade erregt; man verlangt mehr als je nach einer zusammenfassenden Übersicht, der man folgen kann. Andererseits lag in dieser Überfülle des Neuen wieder, wie der Verfasser in der Januar 1880 geschriebenen Vorrede zum ersten Bande sich nicht verhehlt hat, eine große Schwierigkeit für das Buch — die neuen Funde sind noch nicht genügend verarbeitet, ihre Beurteilung noch nicht zu einem einigermaßen festen Punkt gelangt; noch schwirren die verschiedensten Meinungen hin und her, noch blendet die Freude am Neuen und trübt nicht selten die ruhige Erwägung. So wurde der Apoll vom Belvedere von dem Piedestal, auf das Winckelmann ihn begeistert erhoben, nach dem Funde des sog. Steinhäuserschen Apollonkopfes trotz Brunn's Einsprache herunterge-

1) Am meisten fiel mir dies auf bei den Flügeln eines Altars in S. Jacob zu Lübeck, datirt um 1488—95, die jedenfalls in die Umgebung G. Davids gehören; Waagen erklärt sie für frühe Arbeiten Mabuse's, wovon ich mich nicht überzeugen konnte.

rissen: und nun stellt sich die Möglichkeit ein, daß dieser neue Fund ein modernes Machwerk ist, bestimmt die Archäologen zu äffen und irrezuführen (II, S. 354, Anm. 120). So lief man Gefahr, die rohe Ausführung der olympischen Giebelgruppen zu bewundern und gar für schön zu halten und die großartige Virtuosität sowie das fast maßlose Pathos des größern pergamenischen Gigantenfrieses — welcher sich an ästhetischem Kunstwert zu den Skulpturen des Parthenon verhält wie sein modernes Gegenstück, die Gigantomachie Giulio Romano's im Palazzo del Te, zu den Stanzen Raffaels — zu überschätzen und ihn über die Phidiasschen Skulpturen zu stellen. Noch ungeklärter sind die Meinungen über die mykenischen Funde: dem Einen gilt alles für uralt, dem Anderen alles für byzantinisch; daß wenigstens der doppelte Steinring (Schliemanns Agora) mit seinen Gräbern den letzten Zeiten des Altertums angehört, scheint Stephani meines Erachtens mit Recht zu behaupten.

Bei dieser Lage der Dinge ist eine Geschichte der griechischen Plastik eine That, die nicht eines Jeden Sache ist, und der Mut des Verfassers hoch anzuerkennen, der sie wagt und gut durchführt. Der gelehrte Leser, der zur Kritik leicht geneigt ist, findet Overbeck überall genau abwägend,[1] kritisch sichtend, ruhig kombinirend, immer anregend und die neuesten Forschungen berücksichtigend;[2] der gebildete Laie, um dessen willen die Besprechung zuweilen sich allzu sehr ins Breite ergeht, kann die Ergebnisse des Buches ohne weiteres annehmen, und den Aufstellungen und Anschauungen getrost folgen, welche der Verfasser in sieben Büchern über die Entwickelung der Plastik bei Griechen und Römern, über das Wirken und Schaffen der hervorragendsten Künstler, über die Chronologie und den Wert der bedeutendsten erhaltenen Werke, über die etwaigen Kopien verlorener Meisterwerke vorträgt. Nach einer kurzen Einleitung über die Bedeutung der Antike und besonders der antiken Plastik, sowie über die Quellen der griechischen Kunstgeschichte bespricht der Verf. im ersten Buch die älteste Zeit von den allerersten Anfängen einer Kunstthätigkeit bis zum Beginn der Olympiadenrechnung = 776 vor Chr. Geb.; dabei werden eingehender die Einwirkungen, die Ägypten und der Orient auf die Entwickelung der hellenischen Kunst gehabt haben, bez. gehabt haben sollen, und die Kunst des homerischen Zeitalters erörtert. Das zweite Buch enthält die „alte Kunst", die bis um Ol. 80 (460) gerechnet wird: die Zeit der technischen Erfindungen und der dadurch ermöglichten Erweiterungen der plastischen Kunst; die Inkunabeln oder ältesten erhaltenen Monumente; die Ausbildung der Plastik bis zu den Perserkriegen und die Aufzählung der erhaltenen Überreste; die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst (Pythagoras Myron und Kalamis). Der „Zeit der ersten großen Kunstblüte" (bis um Ol. 25 = 400) ist das dritte Buch gewidmet: Phidias und Polyklet mit ihren Zeitgenossen, die teils ihre Schüler und Anhänger waren, teils sich selbständiger neben diesen Sonnen bewegten; Fleisch und Blut bekommt dieser schönste Zeitraum griechischer Plastik vor allem durch die Skulpturen des Parthenon und der olympischen Altis, die ausführlichst behandelt werden. Das vierte Buch führt die „zweite Blütezeit der Kunst" vor, bis um Ol. 120 (300): die Zeit der drei Größen Skopas, Praxiteles und Lysipp nebst ihren größeren und kleineren Zeitgenossen. Das folgende fünfte Buch, die Zeit der ersten Nachblüte der Kunst, enthält die Kunst von Pergamon und Rhodos und die einschlägigen Werke, wie den Apollon vom Belvedere, die Marsyasgruppen, den sog. Barberinischen Faun, die hehre Frau von Milo, u. a. m. Endlich das sechste Buch umfaßt den

1) Das korinthische Puteal (I, S. 141 ff. Fig. 22) und die Wiener Amazone (I, S. 183 f. Fig. 41) sind aber doch wohl sicher archaistische Werke.

2) Unberücksichtigt geblieben sind z. B. bei der Besprechung des amykläischen Thrones (I, S. 74 ff.) die von Stephani (Mél. gr. rom. 1, S. 194 ff.) und besser von Sallet (Ztschr. für Num. V, S. 179) veröffentlichten Münzbilder von Änos, durch welche uns die Gestalt jenes Werkes klarer wird: die Basis, zugleich Grabmal des Hyakinthos, war ein in der Mitte angebrachter (fünfter) Fuß, der bis zur oberen Fläche des Sitzes reichte und auf dem der säulenartig gebildete Apollon stand; auf dem Sitz des Thrones befanden sich dann die anderen Sitzplätze. — Nicht berücksichtigt ist auch bei der kleinen florentiner Bronzekopie der polykletischen Amazone (I, S. 392, Fig. Nr. 86b), was im Dritten Hall. Winckelmannspr. S. 77, Nr. 3 mitgeteilt ist: ihre rechte Hand lag zweifellos auf dem Kopf. — Ferner wäre für den uns sicher in Kopien erhaltenen Praxitelischen Satyros ἐπὶ Τριπόδων (II, S. 26, Nr. 19 und S. 41 ff.) Stephani's Aufsatz in den Mél. gr. rom. III, S. 363 ff. zu berücksichtigen gewesen und ebenso beim Praxitelischen Eros in Parion (II, S. 34) das Jenenser Programm 1873 von Bursian (vgl. jetzt auch Riggauer, Sallets Ztschr. für Num. VIII, S. 84 ff.) — und einiges andere.

Zeitraum von der Zerstörung Korinths bis auf Hadrian (rund bis 150 nach Chr.) und daran schließt sich anhangsweise das siebente und letzte Buch, in dem in großen Zügen der Verfall der antiken Plastik geschildert wird.

Diese Einteilung des Stoffes vermag Referent übrigens nicht in allen Punkten zu billigen. Die alte Kunst im zweiten Buche würde er durch die Perserkriege oder rund Ol. 70 (500 vor Chr.) begrenzen. Die politische Großthat, daß das kleine Hellas dem übergroßen Perserreiche glänzenden Widerstand leistet, treibt die langsame Knospe der alten Kunst zu schneller Blüte und Entfaltung — Pythagoras und Onatas, Myron und Kalamis sind sozusagen „Vorphidiasten", welche man nicht von der Zeit und der Wirksamkeit des Phidias und des Polyklet trennen darf. Ich würde das zweite Buch mit der Schlacht bei Marathon schließen, wo Griechenland, bez. Athen die Feuerprobe bestand, und würde den nächsten Abschnitt mit dem athenischen Mauerbau, gleichsam dem Grabe der alten Kunst, und mit der Aufrichtung der Tyrannenmördergruppe, des Wahrzeichens des republikanischen Athens, beginnen; daran schließen sich dann für den Peloponnes die erhaltenen Ägineten. Ferner würde ich das vierte Buch (von ungefähr 400 bis 300 vor Chr.) in zwei Bücher zerlegt haben: das eine, die Kunst vom Schluß des Peloponnesischen Krieges bis zur Schlacht von Chäronea — oder plastisch bis zum Löwen für die thebanischen Toten — umfassend, das folgende die Zeit Alexanders und der eigentlichen Diadochen, rund bis zur Ol. 120 (300 vor Chr.) oder mit Plinius bis Ol. 121 (296 vor Chr.), enthaltend. Dieser letzte Abschnitt bildet den Übergang zu Overbecks fünftem Buche oder zu der „ersten Nachblüte der Kunst"; es zeigt die Kunst schon mehr oder weniger von dem Willen Eines oder Einzelner abhängig und birgt schon deutlich alle Keime — Reflexion und Distelei, Luxus und mangelndes Maß, Virtuosität und Pathos — die dann in der Plastik der spätern Diadochenzeit zu vollem Austrag kommen.

Bei der Lückenhaftigkeit der Überlieferung und bei dem Stückwerk des Vorhandenen, aus dem die Geschichte der griechischen Plastik wie überhaupt der griechischen Kunst mosaikartig zusammengesetzt, bez. oft zusammengeraten werden muß, ist gar manches nicht so sicher wie gemeinhin angenommen wird, ist vor allen Dingen bald größere, bald geringere Meinungsverschiedenheit über viele Einzelheiten mehr als natürlich. So denkt auch Referent über das eine und das andere anders als der Verfasser der vorliegenden Geschichte der griechischen Plastik, welcher durch die Verschiedenheit seiner Leser veranlaßt wird, oft als sicher hinzustellen, was doch nur große Wahrscheinlichkeit für sich hat oder geistreiche Hypothese bleibt; jedoch dies hier im einzelnen auszuführen und zu besprechen, würde mich zu weit führen, scheint mir auch gegenüber einem so großen Unternehmen, wie es eine ausführliche Geschichte der griechischen Plastik ist, nicht billig und gerecht. Noch öfter hat Referent — und es freut ihn, das hier aussprechen zu können — sehr Vielem, ja dem Meisten unumwunden beizustimmen, was der Verfasser mit dem Gewicht seines Namens vertritt; [1]) ich kann — um nur das Wichtigste herauszuheben — nur billigen, was z. B. über die Rekonstruktion der Ägineten (I, S. 128 ff.), über die Mittelgruppe des Parthenonfrieses und über die daselbst versammelten Gottheiten (I, S. 330 ff.), über den Kunstwert der Giebelgruppen von Olympia (I, S. 420 ff.), über den großen Altarbau zu Pergamon (II, S. 230 ff.), über den Künstler und die Zeit der Venus von Milo (II, S. 329 ff.), u. a. m. gesagt wird.

Beigegeben sind dem Buche 160 Holzschnitte der wichtigsten Antiken, zur Erläuterung und Unterstützung dessen, was der Text von der Entwickelung der griechischen Plastik berichtet; zu bedauern ist, daß nicht alle Abbildungen wohlgelungen sind und befriedigen können; vgl. den Diadumenos aus Vaison (Fig. 85), den Apoxyomenos des Lysipp (Fig. 119), und einige andere.

Möge das verdienstvolle Werk hiermit allen Denen angelegentlichst empfohlen sein, welche der Geschichte der griechischen Plastik ein eingehenderes Studium widmen.

Halle a. S. H. Heydemann.

1) So bleibt Overbeck mit Recht (I, S. 87 ff.; 178 ff.; 187 ff.) bei der Benennung „Apollon" für die alten Figuren von Thera (dagegen zuletzt wieder Löschke, Athen. Arch. Mitt. IV, S. 304), Orchomenos, Tenea (dagegen zuletzt Milchhöfer, Arch. Ztg. 1881, S. 54) u. s. w. Seinen Gründen möchte ich zwei weitere hinzufügen. Es wäre doch mehr als auffällig, wenn uns aus so alter Zeit, wo die Plastik nur

Schlie, Dr. Friedrich, Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Großherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin. Schwerin, Druck der Bärensprungschen Hofbuchdruckerei. XXXIV u. 760 S. 8. 1882.

Mit dieser umfassenden und gediegenen Arbeit des gegenwärtigen Direktors der großherzoglichen Kunst-Sammlungen in Schwerin ist dem immer noch sehr fühlbaren Mangel an wissenschaftlich brauchbaren Katalogen unserer Gemäldegalerien wenigstens für eine der kleineren deutschen Sammlungen endlich abgeholfen.

Schlie hatte vollkommen recht, wenn er den Schwerpunkt seiner Aufgabe in einer guten Beschreibung der Gemälde suchte. Der Katalog soll so beschaffen sein, daß man sich ein klares Bild der darin verzeichneten Kunstwerke machen kann, ohne sie vor sich zu sehen. Das ist selbstverständlich nicht die Sache eines beliebigen Dilettanten, sondern erfordert einen Mann mit geübtem Blick und methodisch gebildetem Kunstverständnis. Das letztere hat sich der Verfasser auf Grundlage seiner tüchtigen philologisch-archäologischen Vorbildung angeeignet, den ersteren hat er geschärft durch jahrelange vergleichende Studien in anderen Galerien, unterstützt von Fachgenossen und Spezialforschern wie Bode, Bredius, Jul. Meyer, Scheibler u. a. Sein Buch gewann auf diese Weise den Charakter einer kritischen und quellenmäßigen Arbeit ersten Ranges, welche niemand unbeachtet lassen darf, der sich mit der Geschichte der Malerei, besonders der niederländischen Schulen, die den Hauptwert der Schweriner Sammlung ausmachen, ernst beschäftigt.

Neben der ausführlichen Bilderbeschreibung hat Schlie vornehmlich den handschriftlichen Bezeichnungen der Gemälde großen, vielleicht nach mancher Urteil einen etwas zu großen Raum angewiesen. Er teilt nicht nur eine Auswahl der wichtigeren, durch Seltenheit oder Abnormität hervorstechenden, sondern er teilt sämtliche Signaturen der Bilder im Facsimile mit, und geht in diesem Punkte weit über die Anforderungen hinaus, welche der kunstwissenschaftliche Kongreß in Wien 1873 stellen zu müssen glaubte. Der Verfasser weist zur Rechtfertigung seines Verfahrens auf das Sammelwerk der Inscriptiones latinae hin, welches auch kein noch so geringfügiges Bruchstück einer alten Inschrift unberücksichtigt lasse, und meint, niemand könne wissen, welches Facsimile eines Bildes noch einmal von Nutzen sein werde und welches nicht. Wir finden also sämtliche Denner-, Dietrich-, Findorff- und Oudry-Bezeichnungen in dem Schlie'schen Kataloge, und jedenfalls ist das dafür verausgabte Geld kein unsinniger, nur äußerlicher, sondern ein gediegener Luxus.

---

mühsam überhaupt Marmorstatuen zu schaffen imstande war, so viele Athletenfiguren erhalten wären. Ferner findet sich auf einer rotfigurigen Vase, welche früher bei Aless. Castellani war, jetzt im British Museum ist und auf deren Hauptseite der Frevel des Aias gegen Kassandra dargestellt ist, statt des Palladions eine Apollonstatue, die in Haltung und Erscheinung ganz genau den betr. Marmorfiguren entspricht, wie die beifolgende Abbildung (in halber Originalgröße) zeigt. Aias, mit Helm und Beinschienen, Schild (Zeichen: Löwe) und Speer, stemmt den rechten Fuß gegen den Altar, auf dem die Apollonstatue steht, und reißt Kassandra zurück, die er mit der R. am gelösten Haar gefaßt hat; die Maid, in Doppelchiton und Mantel, umarmt schutzsuchend das Götterbild. Die Zeichnung der Vase, einer sogen. Nolaner Amphora, ist sehr flüchtig, aber sicher und gewandt; auf der Rückseite ein Mann im Mantel, mit Krückstock. Vgl. auch die Apollonfigur auf einer Münze von Sinope bei Sallet, Ztschr. für Num. IX, S. 139. — Wie aber schon zuweilen in den alten Zeiten der griechischen Kunst dies Apollonschema zur Statue eines Athleten verwendet wurde (vgl. die Statue des Arrhachion bald nach Ol. 54:564 bei Paus. VIII, 40, 1), so wurde auch später in der entwickelteren Kunst dieselbe Stellung hin und wieder für Athleten benutzt, wie sowohl der sogen. athenische Apollon, den Conze einst irrig auf einen Omphalos setzte, als der Apollon Choiseul-Gouffier bezeugen (vgl. Waldstein, Hellenic Studies I, p. 168 ss. und II, p. 17 ss.); als „Apollon" findet sich diese Figur dagegen wiederum z. B. auf der Iliupersisvase, Mon. dell' Inst. X, 54; u. a.





. Holzapfl inv. et sculps

STUDIRENDER MÖNCH



ORIGINAL RADIRUNG VON M. VOLKHART.

Druck & Verlag der Gesellschaft für vervielf. Kunst in Wien

Den Gegensatz zu dieser Opulenz bildet die Knappheit in den biographischen Nachrichten, welche der Verfasser den Bildern der Meister voranschickt. Darin wird ihm gewiß jeder Einsichtige beipflichten. Es zeugt von vollständiger Verkennung der Aufgaben eines Galeriekatalogs, wenn wir die biographischen Nachrichten in manchen derartigen Werken neuesten Datums zu förmlichen Lexikonartikeln anschwellen sehen, in denen dann auch zu allem Überfluß noch der ästhetisirenden Phrase und der kunstgeschichtlichen Hypothese Spielraum gelassen wird. Schlie beschränkt sich durchaus auf das Notwendige, auf kurze Angaben des Geburts- und Sterbejahres, des Bildungs- und Lebensganges, sowie auf eine prägnant gefaßte Charakteristik der Stoffkreise und Malweisen der Meister. Selbstverständlich sind diese Daten, womöglich aus urkundlichen Primärquellen geschöpft, und nur, wenn solche nicht vorhanden, den bekannten neueren Hilfsbüchern oder älteren Autoren entnommen. Wenn den Bildern die Beglaubigung von der Hand der Künstler fehlt, ist in längeren oder kürzeren Anmerkungen die von dem Verfasser getroffene Bestimmung des Bildes motivirt und hierbei ein wertvolles Material zur vergleichenden Bilderkritik aufgespeichert. Wie viel es dabei zu berichtigen gab, welche zum Teil komischen Irrtümer der früheren Schweriner Galeriekataloge (von Groth und Lenthe) auf diese Weise beseitigt wurden, haben die Studien gezeigt, welche Schlie vor kurzem in dieser Zeitschrift veröffentlichte. Eine ganze Reihe von „Pseudo-Existenzen“, die aus den Katalogen in die Lexika übergegangen waren, sind jetzt glücklich aus der Welt geschafft. Die Liste der neuen, von den alten Verzeichnissen abweichenden Benennungen, welche Schlie dem Vorworte seines Katalogs einfügte, füllt ein Dutzend eng gedruckte Seiten. In diesem kritischen Teil schuldet Schlie seinen vorhin schon genannten Fachgenossen vielfachen Dank und spendet ihn denselben auch rückhaltlos. Deshalb wird aber sein Buch keineswegs zu einer Kompanie-Arbeit ohne greifbaren Autor. Im Gegenteil übernimmt er für alles Gesagte die volle Verantwortlichkeit und wird sie mit Ehren tragen.

Die großherzogliche Galerie ist namentlich durch die 1879 erfolgte Einverleibung der Bilder, welche bis dahin im Schloß zu Ludwigslust hingen, zu einem stattlichen Umfang angewachsen. Schlie's Verzeichnis enthält 1147 Nummern. Dazu kommen die ziemlich zahlreichen Werke moderner Meister, welche ausschließlich dem kunstsinnigen, regierenden Großherzoge Friedrich Franz II. ihre Erwerbung verdanken. Schlie stellt ein spezielles Verzeichnis derselben in Aussicht und hat außerdem für das größere Publikum einen Führer durch die Galerie verfaßt, welcher gleichzeitig mit dem hier angezeigten größeren Katalog erschienen ist.

So tritt die Verwaltung der Schweriner Kunstsammlungen wohlgerüstet in das neue geschmackvoll eingerichtete Haus, welches am Alten Garten sich erhebt und diesen Herbst dem Publikum geöffnet werden soll. Wir wünschen ihr zu der bewährten Kraft nun auch recht reichlich bemessene Mittel, um das Erbe der Väter vermehren und fruchtbringend machen zu können.

August 1882. C. v. L.

Notizen.

Studirender Mönch, Originalradirung von Josef Michael Holzapfel. Wir haben es diesmal mit einem jungen Peintre-Graveur zu thun: der „Studirende Mönch“ ist das Erstlingswerk des Münchener Akademieschülers Josef Michael Holzapfel, der am 28. Oktober des Jahres 1860 als der Sohn eines Schreinermeisters in München geboren ward. Aus der Lateinschule trat unser junger Künstler an die Kunstgewerbeschule über und bezog, nachdem er dieselbe mit dem besten Erfolge besucht hatte, im Herbst des Jahres 1878 die Akademie zu München, in deren Antikenklassen er durch Verleihung einer Medaille ausgezeichnet wurde. Zwei Jahre später trat er in die Schule des Professors J. L. Raab für Zeichnen nach der Natur und für Kupferstich über und erwarb sich während der fünf Semester seines Aufenthaltes zwei weitere Medaillen. —

So begegnen wir, so oft wir von jüngeren Kräften sprechen, welche sich in München der mittels Stichel oder Nadel reproduzirenden Kunst widmen, allzeit der trefflichen Schule J. L. Raabs, dessen Wirksamkeit als Lehrer auf diese Weise nicht blos für München eine wahrhaft segensvolle geworden ist. Dagegen ist es, wenn ich nicht irre, das erste Mal, daß ein Schüler desselben mit einem Blatte vor ein größeres Publikum tritt, das er selbst nicht blos radirt, sondern auch komponirt hat. Die Tüchtigkeit seiner Arbeit läßt es überflüssig erscheinen, auf dieselbe besonders hinzuweisen. **Carl Albert Regnet.**

Die Originalradirung von Max Volkhart, welche diesem Hefte beigegeben ist, wurde dem von dem Düsseldorfer Radirklub herausgegebenen Album (Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien) entnommen, welches gleich den bereits früher ausgegebenen Mappen eine Anzahl trefflicher Originalradirungen verschiedener Künstler enthält, die ganz dazu geeignet sind, dem in jeder Beziehung lobenswerten Unternehmen immer neue Freunde zu gewinnen. Unter dem Titel „Das neue Buch" schildert das Gemälde Volkharts, nach welchem er das Blatt selbst ausgeführt hat, eine einfache Scene, die in der schlichten Wahrheit ihrer Darstellung sich selbst erklärt. Es handelt sich offenbar um eine religiöse Streitschrift, die von den drei ernsten Männern in gründliche Erwägung gezogen wird, wobei dem Künstler wohl die protestantische Bewegung in den Niederlanden vorgeschwebt hat, auf die auch die umgebende Räumlichkeit hinweist, welche uns ein Zimmer aus dem alten Gildenhause der Brauergesellschaft in Antwerpen zeigt. Max Volkhart hat schon in verschiedenen Bildern ernsten und heiteren Inhalts, sowie in manchen Blättern in den frühern Heften des Düsseldorfer Radirklubs sein vielseitiges Talent bethätigt. Er ist ein Sohn des bekannten 1876 verstorbenen Historienmalers Wilhelm Volkhart und wurde den 17. Oktober 1848 in Düsseldorf geboren, wo er seine künstlerische Ausbildung auf der Akademie und hauptsächlich als Schüler des Professors Eduard v. Gebhardt erhielt. Er vollendete dieselbe dann während eines längern Aufenthaltes in Belgien, malte in Brüssel, Antwerpen und Gent teils Bilder, teils Studien nach der Natur, kehrte darauf nach Düsseldorf zurück und besuchte 1881 Holland, dessen Kunstschätze er im Haag, in Amsterdam und Rotterdam eingehend studirte. In letztgenannter Stadt malte er auch ein großes Panorama, die Schlacht bei Nieuweport darstellend, in welcher bekanntlich der Prinz von Oranien mit seiner Land- und Seemacht die Spanier besiegte. M. B.

Porträt Franz Liszts, Originalradirung von Willem Linnig d. j. Über den Künstler, dem unsere Zeitschrift schon verschiedene treffliche Leistungen verdankt, haben wir S. 132 des vorigen Jahrgangs einige biographische Notizen gebracht. Diese sind jetzt noch durch die Bemerkung zu vervollständigen, daß der Künstler seither seine Professur an der Weimarischen Kunstschule niederlegte und in seine Vaterstadt zurückkehrte: ein Schritt, zu welchem derselbe durch allerlei Mißhelligkeiten, wie sie infolge der kleinlichen Verhältnisse Weimars schon mancher bedeutende Mann erfahren mußte, bestimmt wurde. Zu unserem heutigen Blatte glauben wir nichts weiter beifügen zu müssen. Dasselbe zeigt eben aufs Neue Linnigs Meisterschaft in der Handhabung der Radirnadel und jene gesund-realistische Auffassung des Porträts, die ihn weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannt machte und ihm neben Orden und Ehren vielfache Aufträge aus Amerika, England und Rußland zuführte. Daß der Künstler ebensosehr Meister in der Führung des Pinsels ist, wie in der der Nadel, davon legen seine drei koloristisch-feinen Lutherbilder auf der Wartburg glänzendes Zeugnis ab. **Schulte vom Brühl.**




Willem Linnig Junior

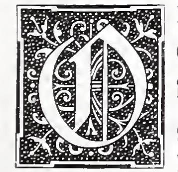




Carl Bloch.

Von Sigurd Müller.

Mit Illustrationen.

bgleich man in neuerer Zeit häufig veranlaßt war, auf das künstlerische Schaffen gerade in solchen Ländern sein Augenmerk zu richten, welche dem großen Weltverkehr verhältnismäßig fern liegen, obgleich Maler gerade aus den Gegenden, die man gern für halbbarbarisch hält, immer häufiger die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker und Kenner auf sich zogen, hat dennoch die dänische Kunst bis jetzt ein außerhalb der Grenzen ihrer Heimat unbekanntes Dasein geführt. Sogar unter kenntnisreichen und vielseitig gebildeten Kunstforschern wird man nur wenige finden, die von den dänischen Künstlern noch einen andern als Thorwaldsen kennen; auch die deutschen Werke über die Geschichte der Malerei gaben entweder nur spärliche oder, wie Kugler, sogar unrichtige und irreleitende Mitteilungen über die dänische Kunst.

Die Ursachen dieser Erscheinung lassen sich leicht erkennen. Sie liegen erstlich in dem jugendlichen Alter der dänischen Malerkunst — kann sie doch kaum auf ein Jahrhundert zurückblicken —; ferner aber darin, daß die dänische Kunst in späterer Zeit, gerade im Gegensatz zu der Zeit ihrer Begründung, wo ihre hervorragendsten Meister jedes nationalen Zuges entbehrten, so ausgeprägt und bewußt national wurde, daß sie den Fremden unverständlich erschien. Daher erklärt es sich, daß die dänische Malerkunst seit der Gründung der eigentlich dänischen Malerschule durch Eckersberg (un-

gefähr 1830) fast bis zur neuesten Zeit eine isolirte Stellung unter den europäischen Malerschulen eingenommen hat.

Gewiß hat sie sich mit ihrem liebenswürdigen und sympathisch-verständnisvollen Blick für die Natur, ihrem liebevollen und fleißigen Detailstudium, ihrer getreuen Wiedergabe des Einzelnen zu einem an und für sich achtungswerten Standpunkt erhoben; gewiß werden auch abgesehen von den Schöpfungen eines Marstrand, des großen Humoristen und genialen Charakterzeichners, oder eines Lundbye, des vortrefflichen Tiermalers und vorzüglichen Interpreten der Schönheit dänischer Buchenwälder, eines Skovgaard und anderer mehr, die besseren und charakteristischen ihrer Werke für immer ihren Wert bewahren; aber derartige Vorzüge, wie die genannten, finden heutzutage zu wenig Verständnis und sind an und für sich nicht mehr imstande, ein dauerndes Interesse zu wecken. Die Kunst wird in allen ihren Äußerungsformen mehr und mehr kosmopolitisch. Nicht etwa, daß die echte Kunst ihren eigentümlichen Ursprung und den Stempel ihres nationalen Ausgangspunktes, ihrer Individualität verlieren würde; aber der formelle und technische Fortschritt geschieht nicht mehr innerhalb der einzelnen Kunstschulen, sondern in einer Entwickelung, an der sich die ganze Kunstwelt beteiligt. Der Verkehr unter den Kulturvölkern ist so lebhaft und kräftig, daß große Resultate nur durch ununterbrochenes Zusammenwirken aller gewonnen werden, und die einzelnen Völker unablässig die gegenseitigen Resultate sich aneignen und sie durcharbeiten. Deshalb muß eine Kunstschule, welche sich isolirt und die auf exklusive Weise autodidaktisch sein will, zurückstehen; und das ist das Schicksal der dänischen Malerei. Zufrieden mit ihrer naiven Innerlichkeit und ihrem frischen Gefühl, ihrem milden, gesunden und maßvollen Ausdrucke für die persönliche Stimmung, ihrer gewissenhaften Wiedergabe der Form und ihrer Wahrheit im Einzelnen und Kleinen, hat sie sich außerhalb der großen Strömung der europäischen Kunstwelt gestellt. Indem sie ihre ererbte Technik ebenso unverändert wie ihren nationalen Naturblick sich bewahren wollte, ist sie hartnäckig den Doktrinen treu geblieben, die einst von ihrem bahnbrechenden Gründer aufgestellt worden waren; aber gerade dadurch hat sie sich der übrigen Welt entfremdet. Wie die holländische Kunst im 17. Jahrhundert, hat die dänische treu nach der Natur gearbeitet und in tiefer, achtungsvoller Liebe zu dieser nichts anderes geben wollen als die Natur selbst in einfacher, wahrheitsgetreuer, wenn auch persönlicher Auffassung; und, wie schon erwähnt, ist in ihr vieles entstanden, das bleibenden Wert hat. Aber da die dänische Kunst anfangs das entbehren mußte, dessen sich die holländische Schule erfreuen konnte, der festen, durch viele Geschlechter erarbeiteten Grundlage für eine selbständige technische Entwickelung, so zeigen auch nur wenige Maler aus der Schule Eckersbergs jene Naturkraft, jene üppige Phantasie, jenen ursprünglichen Farbensinn, welche den großen Holländern eigen waren. Die positiven Vorzüge, welche in den Arbeiten der älteren jetzt lebenden oder im letzten Menschenalter verstorbenen dänischen Maler den künstlerisch gebildeten Beschauer sympathisch berühren, treten wegen der technischen Dürftigkeit der Arbeit für den Fremden in den Hintergrund. Ihm erscheint die Ausführung spitz und ängstlich, die Darstellung der Formen kleinlich, die Farbe trocken und glanzlos, das Bild selbst als eine kolorirte Zeichnung, die sich für Malerei ausgiebt; er vermißt Einheit in der Anschauung, Energie in der Wiedergabe, und vor lauter Einzelheiten ist es ihm unmöglich, einen Eindruck von dem Ganzen zu erhalten; um es mit einem Wort zu sagen: er erschrickt vor dem Mangel an Technik — denn was ist Technik wohl

anders, als die entwickelte und bewußte Fähigkeit, das Einzelne dem Ganzen unterzuordnen?

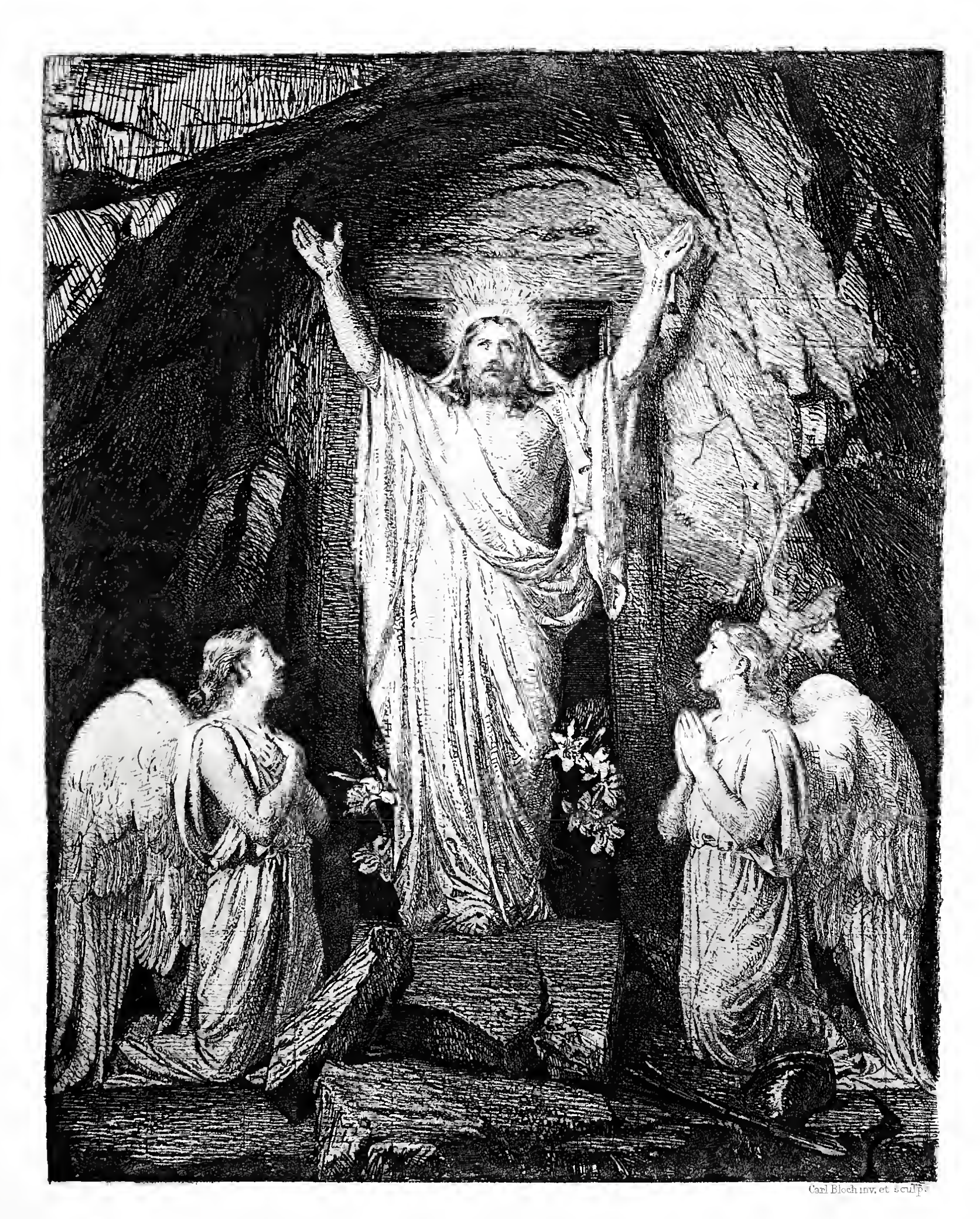
Wie die dänische Malerei in der jüngsten Zeit, man könnte sagen in den letzten zehn Jahren es versucht hat, aus dieser isolirten Stellung sich herauszuarbeiten und einen Platz in den Reihen der übrigen europäischen Kunstschulen einzunehmen, darüber wird der Verfasser den Lesern dieser Zeitschrift hoffentlich bei einer andern Gelegenheit berichten können. Inzwischen wird die diesjährige Wiener Ausstellung, bevor diese Zeilen gedruckt sind, Zeugnis davon gegeben haben, daß auch innerhalb der Grenzen des kleinen nordischen Königreichs ein frisches Künstlerleben sich zu rühren beginnt. Hier soll nur von einem der dänischen Maler die Rede sein und zwar dem genialsten und vielseitigsten der Gegenwart. Es ist dies ein Künstler, der sowohl in den besten Traditionen seiner Heimat Wurzel geschlagen als auch auf der andern Seite aus ihrem Schulzwange sich zu großer Selbständigkeit emporgearbeitet hat, so daß es von Interesse sein wird, dieses Mannes Wirksamkeit näher zu beleuchten.

Carl Heinrich Bloch wurde am 23. Mai 1834 in Kopenhagen geboren als der Sohn eines tüchtigen und wohlhabenden Kaufmanns. Seinen ersten Unterricht erhielt er in einer der besten Erziehungsanstalten der Stadt, welche besonders für die Militärschulen vorbereitet. Die Familie hatte die Absicht, ihn Seeoffizier werden zu lassen. Doch der Knabe machte keine besonderen Anstrengungen, dies Ziel zu erreichen. Er war in der Schule träge und nachlässig; die Lehrer fügten hinzu: ohne Interesse am Unterricht und wenig begabt; und als er endlich das Alter erreicht hatte, in welchem er das Aufnahmeexamen für die Seekadettenschule abzulegen hatte, fiel er so glänzend durch, daß er nur im Zeichnen, Schreiben und Schwimmen für reif erklärt werden konnte. Hiermit war für ihn dieser Weg zur Ehre geschlossen; aber deshalb verlor er nicht den Mut. „Ich habe doch das Zeichnen bestanden", sagte er, „und in diesem Fache glaube ich selbst, daß ich es zu etwas bringen kann; laßt mich Maler werden!" Seine Eltern waren mit diesem Entschluß einverstanden; bald wurde für Privatunterricht in der Zeichenkunst gesorgt, und kurz darauf wurde der Knabe, da er tüchtiges Talent zeigte und gute Fortschritte machte, kaum fünfzehn Jahre alt, in die Kunstakademie zu Kopenhagen aufgenommen. Hier arbeitete er fleißig nach Vorzeichnungen und Modellen und erwarb sich bald durch seinen Fleiß und seine Leistungen die kleine und dann die große silberne Medaille. Neben seiner Thätigkeit in der Akademie arbeitete er auch auf eigene Hand; er zeichnete und malte nach der Natur, komponirte auch schon einiges. So konnte er schon im Jahre 1854 es wagen, sich als Teilnehmer an der akademischen Ausstellung zu melden. Außer der Modellfigur, für welche er im vorhergehenden Jahre die große silberne Medaille erhalten hatte, stellte er zwei Porträts aus, und ein Genrebild — Scene in einem Bauernhause, — eine besonders durch wahres Gefühl und glücklichen Formensinn ausgezeichnete Komposition, welche die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich zog. In den folgenden Jahren studirte er teils unter dem seelandschen Bauernvolke, teils auf der Westküste Jütlands; eine Anzahl sehr wertvoller Bilder aus dem Leben des Volkes waren die Früchte dieser Studien. Diese Arbeiten erwarben ihm so großes Ansehen im skandinavischen Norden, daß im Jahre 1858 der Kunstverein von Christiania ein Gemälde, bestimmt zur Verlosung unter die Mitglieder des Vereins, bei ihm bestellte. In demselben Jahre stellte er sein bis dahin bedeutendstes Werk aus: „Eine Fischerfamilie, welche bei drohendem Gewitter die Ankunft

der Männer erwartet." Trocken in der Farbe und ohne besonders hervorragende malerische Vorzüge in der Behandlung, war dieses Kunstwerk freilich nicht geeignet, das Publikum im Sturm zu erobern, doch auf den aufmerksamen Beschauer mußte es einen bedeutenden Eindruck machen. Mit einer wahrhaft ergreifenden Kraft war die Situation gezeichnet, die Stimmung bei dem drohenden Unwetter vortrefflich geschildert, besonders aber die Unruhe, welche die am Strande Weilenden erfüllt, mit einer Klarheit und Einfachheit gegeben, die nicht minder bewunderungswürdig war als die psychologische Feinheit, mit welcher die einzelnen Figuren charakterisirt waren. Im Jahre 1859 folgte die reizende Idylle „Die Mahlzeit." In einer ärmlichen Bauernstube sitzt auf der Treppe, welche nach dem Boden führt, die alte Großmutter und hält auf dem Schoße die irdene Schüssel mit der dampfenden Kohlsuppe, aus welcher zwei Knaben gierig schlürfen, während schnatternde Gänse dem Mahle zuschauen. Zur Thüre hinein strömt das Sonnenlicht und beleuchtet dies liebliche Bild friedlicher Eintracht und genügsamen Lebensgenusses. Das Bild wurde von dem Kunstverein in Kopenhagen angekauft und auf Anlaß desselben von Sonne in Kupfer gestochen.

Die Bilder, welche Bloch in den Jahren 1858 und 1859 ausgestellt hatte, erwarben ihm nicht nur die wärmste Anerkennung von Seiten der Akademie, sondern auch ein größeres Reisestipendium, welches ihn in den Stand setzte, seine erste große Reise ins Ausland zu machen. Mit einem Kunstgenossen gleichen Alters, dem feinsinnigen Genremaler Dorph, reiste er nach Rom, wo er sich mit einzelnen kurzen Unterbrechungen — veranlaßt durch eine Reise in die Heimat und einen Ausflug nach Griechenland — vom Sommer 1859 bis zum Herbste 1865 aufhielt. In dieser wunderbaren Stadt erging es Bloch, wie es so vielen Künstlern vor ihm ergangen war. Es ging mit ihm eine wesentliche Veränderung vor; hier erst gelangte sein Genie zur Entfaltung, hier kamen seine herrlichen Geistesgaben zur vollen Entwickelung, nur daß ihm noch die Reife in der Ausdrucksweise fehlte, welche seine späteren Bilder in so hohem Grade bekunden.

Bloch sandte von Rom in den Jahren 1861 bis 1865 eine Reihe von Kunstwerken nach Dänemark, die ebenso in ihrer Gesamtheit von der reichen Entwickelung des Künstlers berichteten, wie jedes einzelne von seiner künstlerischen Begabung zeugten. In ihnen kam zuerst ein hervorstechender Charakterzug des Meisters, von dem frühere Werke nur wenige Spuren verraten, seine frische, heitere Laune, so recht zum Ausdruck. Vor allen sind hier zu nennen „Ein Fischer aus Sorrento" (königl. Gemäldesammlung auf Christiansborg, 1861) und „Der Hagestolz", ein köstlich charakterisirter alter italienischer Fischer, der mit seiner Katze zur Seite auf der Steintreppe Platz genommen hat und in seiner komischen Unbeholfenheit eine notwendige Reparatur an den halbabgezogenen Beinkleidern vorzunehmen versucht. Es folgt die Galerie der Bilder aus dem Mönchsleben. Bloch verkehrte in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Rom viel mit Franziskanern. Die Poesie des Mönchslebens mit ihrer Entsagung und frommen Hingebung übte einen unendlichen Reiz auf den jungen Künstler. Dieser Stimmung verdanken wir das im Jahre 1862 ausgestellte Bild „Die beiden Mönche", ein Bild wehmutsvoll elegischen Charakters. Es ist gegen Sonnenuntergang; die Campagna glüht in rot goldener Farbenpracht; am Himmel ziehen Schwärme von Zugvögeln und suchen eine Ruhestätte; auch die beiden Mönche sind auf dem Heimwege begriffen; der alte hat auf einem Felsblock Ruhe gesucht, ein jüngerer steht aufgerichtet vor ihm,



AUFERSTEHUNG CHRISTI.

seine Augen können nicht lassen von dem Anblick eines lieblichen Bildes: sie sehen ein junges Paar, einen Bauer und seine Frau auf einem Maultiere sitzend, die heiter und verliebt sich anschauend ihrem Heim sich nähern; hoffnungslose Resignation — ein wahrhaft ergreifendes Bild. Vielleicht erscheint es manchem zu sentimental; doch das verzeiht man wohl dem Künstler, schon wegen der hochpoetischen Stimmung des Bildes, und darf das um so eher thun, weil dieses Werk wohl das einzige unter den Arbeiten Blochs



Römischer Straßenbarbier, von Carl Bloch.

ist, das man irgendwie als sentimental bezeichnen dürfte. Bald ließ Bloch die elegische Seite des Mönchslebens fallen; in allen übrigen Bildern, welche demselben Stoffkreise entnommen sind, führt er uns die Komik jenes Lebens vor Augen. So hat er eine Reihe komischer Mönchsgestalten in den verschiedensten Situationen teils auf seinen Reisen, teils später auf Grund seiner Studien in Rom geschaffen. Auf dem einen dieser Bilder führt er uns in die Küche ein, in der die Mahlzeit zubereitet wird; im Vordergrund sitzt ein alter Mönch und pflückt das Federvieh mit einem Ernste, als wenn er seinem Beichtkinde die Sünden abrupfte. Die Federn fliegen um ihn herum und hängen sich überall an seine Kutte, Kapuze und Haare; ihn kümmert nichts, als

seine Verantwortung dem Oberkoch gegenüber. Auf einem andern Bilde sieht man einen Mönch, der in seiner Zelle auf einer Bank von Zahnschmerzen gepeinigt kauert; unbeschreiblich komisch an dieser Figur ist der Ausdruck des innigsten Mitleids mit sich selbst; nicht weniger lächerlich erscheint auf einem dritten Bilde ein Mönch, welcher vor einem Spiegel Versuche anstellt, wie er am besten sein Kräutersäckchen zur Linderung der Zahnschmerzen anbringen kann; auf einem vierten Bilde unterhalten sich lebhaft zwei Mönche, von denen der eine schwerhörig ist; offenbar handelt es sich um eine Skandalgeschichte. Das sieht man teils an der boshaften Miene des Mitteilenden, teils an der halbteuflischen Gierigkeit, mit welcher der Zuhörer den Bericht, der ihm ins Ohr gebrüllt wird, einzusaugen scheint.

Neben diesen kleinen Arbeiten entstanden in der Zeit des Aufenthaltes im Süden eine Reihe großer Gemälde: im Jahre 1863 wurde in Kopenhagen das erste der von Bloch in Rom ausgeführten großen historischen Gemälde ausgestellt „Simson in der Mühle bei den Philistern". Dieses Werk, welches sogleich für die Nationalgalerie auf Christiansborg erworben wurde, ist eine wahrhaft ergreifende, großartige Komposition. Mit der ganzen Wucht seiner Kräfte stemmt der mächtige, nackend dastehende Riese seine breite Brust gegen die Stange der in antiker Form gebauten Mühle; auf dem oberen Teile derselben sitzt ein Philister, der mit einem spitzen Rohre den Gebundenen antreibt, während die Priester der Philister mit schadenfrohen Blicken durch die offene Thür das Schauspiel betrachten. In malerischer Hinsicht war dieses Gemälde nicht unanfechtbar. In manchen Einzelheiten war es trocken und dürftig in der Farbe, was besonders bei der nackten Figur mit ihrer lederfarbenen Haut auffiel. Aber diese Mängel verschwanden neben der Großartigkeit der psychologischen Schilderung. Die gewaltige Kraft in der Charakterzeichnung stempelt das Bild zu einem bedeutenden Kunstwerk.

Bald überwand Bloch auch die technischen Unvollkommenheiten, welche diesem und anderen Bildern noch anhafteten. Im Jahre 1864 stellte er Bilder aus, welche die Höhe seiner künstlerischen Entwicklung bezeichnen und ihn den bedeutendsten Meistern der Gegenwart gleichstellen.

In dem einen derselben „Ein römischer Straßenbarbier", das ihm die höchste akademische Anerkennung, die Ausstellungsmedaille einbrachte, ist er, wie so oft früher und später, Genremaler. Die Zeitschrift setzt ihre Leser selbst in den Stand, die Komposition zu beurteilen; freilich wird auch der beste Holzschnitt weder von dem feinen Humor noch von der vortrefflichen Charakterschilderung einen Begriff geben können. In Farbe und Vortrag zeigt das Bild eine bewunderungswürdige Lebhaftigkeit und Frische. In dem andern Gemälde „Jairi Töchterlein", einem umfangreichen Bilde mit lebensgroßen Figuren (jetzt in der Nationalgalerie), behandelt Bloch zum erstenmale einen neutestamentlichen Stoff, ein Gebiet, auf dem er später die höchsten Ehren erwerben sollte. Das Gemälde führt uns in früher Morgenstunde an das Lager des toten Mädchens; über dieses gebeugt sitzt die Mutter mit thränenvollem Auge; eine Lampe hinter dem Vorhange beleuchtet matt die Züge der Toten. Draußen bricht soeben die Morgensonne hervor; und mit dem Lichte kommt das Leben: auf der Schwelle erscheint der Heiland; vor ihm kniet in stummer Anbetung der Vater und küßt des Herrn Hand. Wir stehen hier einem Andachtsbilde in dem vollsten Sinne des Wortes gegenüber, der Tod in seinem Ernste tritt uns entgegen, die Erlösung in ihrer Herrlichkeit. Es

ist keine Schlafende, die wir vor uns sehen, nein, sie ist bestimmt charakterisirt als Leiche, und doch ist ebenso bestimmt ausgesprochen die Hoffnung der Auferstehung. Obgleich der Heiland nur im Hintergrunde steht und in formeller Hinsicht wenig zur Geltung kommt, ist er dennoch in der poetischen Gesamtwirkung die Hauptperson; doch übt vielleicht die Gestalt des jungen Mädchens, welche den Stempel der reinsten, lieblichsten Jungfräulichkeit trägt, auf den Beschauer die größte Anziehungskraft.

Das folgende Jahr brachte wieder eines von Blochs originellsten und bedeutendsten Kunstwerken, das für den neuerwählten König von Griechenland ausgeführte Gemälde „Prometheus". Noch ist der mächtige Titan an den Felsen geschmiedet, doch ist die Befreiungsstunde gekommen; die Fesseln lösen sich, und der Geier fällt tot zur Erde nieder, getötet vom Pfeile des Herakles, des Helden und Retters. In der Komposition ist dieses Bild das großartigste und am meisten imponirende des Künstlers, seinem poetischen Gehalte nach eine der großartigsten Schöpfungen dieses Jahrhunderts. Hier hat Bloch eine Technik entfaltet, welche die dänische Kunst bis dahin noch kaum hatte aufweisen können. Kühn und energisch ist alles gemalt, mit feinem Gefühl für das Treffende und Wirkungsvolle, das aber nirgends in leere Effekthascherei ausartet.

Reichen Lohn erntete diese Arbeit, die dänische Akademie ernannte den Künstler zu ihrem Mitgliede; zu derselben Zeit gab ihm ein freigebiger Beschützer der dänischen Kunst, der schon Millionen zu gemeinnützigen Zwecken geopfert hatte, der Bierbrauer Jacobsen, einen wahrhaft großartigen Auftrag: nicht weniger als 22 Bilder aus der Geschichte Christi sollte er für die Betkammer des nach dem Brande neu aufgebauten königl. Schlosses Frederiksborg malen. Im Jahre 1866 stellte Bloch das erste dieser Bilder „Die Verkündigung Mariä" aus. Die Reihe ist noch nicht ganz abgeschlossen; sie enthält Kunstwerke von naivstem Reize und edelster Hoheit; unter die Perlen der Sammlung könnte vielleicht die in ihrer Einfachheit hinreißende Komposition „Maria's Besuch bei Elisabeth" gezählt werden; ferner: „Christus als zwölfjähriger Knabe im Tempel", ein Bild, bei dem eine Nebenfigur, der kleine Murillosche Straßenjunge, fast das Hauptinteresse in Anspruch nimmt; endlich „Lazarus' Auferweckung" und „Die Grablegung", jene Komposition, welche der Künstler später zu einer Radirung benutzt hat; die Zeitschrift bringt ein Facsimile derselben. — Das glänzende Resultat dieser Wirksamkeit des Künstlers führte zu zahlreichen Bestellungen auf Altartafeln, so z. B. für die Kirche in Holbäck auf Seeland: „Christus nimmt sich des Kindes an", mit nur zwei lebensgroßen Figuren, die doch eine Gruppe von seltener Majestät bilden: groß und edel in den Linien und mit einer ergreifenden Kraft in der Stimmung, welche auf dem Gegensatz zwischen der überaus ernsten Gestalt des Heilandes und dem kleinen, naiv schüchternen, aber doch so lebensfrischen Kinde beruht; dann das figurenreiche Bild „Christus Consolator" für eine schwedische Kirche; das in psychologischer Schärfe hochstehende Werk „Christus in Emmaus"; ferner „Christus in Gethsemane", und zuletzt das herrlichste von allen „Die Auferstehung", gemalt für die Jakobskirche in Kopenhagen; auch dieses Gemälde lernen die Leser kennen durch die nach der eigenhändigen Radirung des Künstlers angefertigte Photogravüre.

Zu den alttestamentlichen Motiven kehrte Bloch nur noch einmal zurück und zwar wiederum zu den Gestalten, die ihn in der ersten Zeit seines Schaffens gefesselt hatten: Simson und Delila. Die Oberhäupter der Philister dringen in die Schlafstube, wo der Held noch mit dem seines Haarschmuckes beraubten Haupte auf dem Schoße der

Verräterin ruht. Besonders die malerische Behandlung erregte bei der Ausstellung dieses Gemäldes (1864) großes Aufsehen.

Auch auf dem der historischen Genremalerei eigenen Gebiete hat Bloch Treffliches geleistet; so z. B. in den beiden Wandgemälden, die er für den Festsaal der Universität malte, „Hans Tausen, der erste lutherische Pfarrer in Kopenhagen, beschützt den katholischen Bischof gegen die Angriffe des Volkes" und „König Jakob von Schottland besucht Tycho de Brahe auf der Insel Hveen", ferner in einem seiner größten Staffeleibilder „Kanzler Niels Kaas übergiebt auf seinem Sterbelager seinem jungen Mündel, dem Prinzen Christian (spätern Christian IV.), die Schlüssel zu dem Gewölbe, in welchem die Reichskleinodien aufbewahrt werden" (kürzlich auf der internationalen Kunstausstellung in Wien); doch vor allem in dem ergreifenden Bilde, das zu der Christiansborgschen Sammlung gehört, „König Christian als Gefangener auf dem Sönderborger Schloß". In dem engen Raume des Gefängnisturmes, in welchem der von den aufrührerischen Adligen neugewählte Friedrich den König mit den großen Gedanken und heftigen Leidenschaften eingesperrt hat, weil er auf gewaltsame Weise die Macht der priviligirten Stände zu brechen versucht hatte, wandert der König um einen Steintisch. Der Ausdruck des Gesichtes zeigt, daß hinter der mächtigen Stirn gewaltige Gedanken wohnen, daß die großen Pläne ihm auch hier keine Ruhe lassen; er achtet nicht der freundlichen Worte, mit denen der alte Diener, sein einziger Gesellschafter im Gefängnisse, seine Aufmerksamkeit auf die zubereitete Mahlzeit zu lenken versucht. Nicht weniger als durch seinen bedeutungsvollen Inhalt steht das Werk hoch in formeller Hinsicht. Die Figuren sind meisterhaft gezeichnet und gestellt, die Stoffbehandlung ist durchaus vollendet; das Helldunkel, welches auf dem Bilde herrscht, ist von außerordentlich energischer Wirkung.

Zu dem historischen Genre kann auch das ausgezeichnete, im Jahre 1881 nach Hamburg verkaufte „Interieur aus Christians IV. Zeit" mit seinen naturwüchsigen Gestalten gerechnet werden: es stellt eine jüngere Dame dar, welche dem Bette entsteigt und einem kleinen Hunde pfeift, der ihr einen Pantoffel entführt hat, während die Kammerfrau mit dem Morgenkleide auf dem Arme an das Bett tritt.

Zu derselben Zeit, da Bloch sich mit der Lösung großer monumentaler Aufgaben beschäftigte, ist er doch seiner eigentlichen Jugendliebe, der echten Genremalerei, nicht untreu geworden: teils giebt er Erinnerungen aus dem Süden, wie die mit lebensgroßen Figuren gemalte Osterisceene und die zahlreichen idyllischen kleinen Schilderungen aus dem Leben in den Häusern und auf den Straßen von Rom, teils hat er seine Stoffe dem dänischen Alltagsleben auf dem Lande und in der Stadt entnommen. Diese meistens in kleinem Maßstabe und mit höchster Zartheit ausgeführten Genrebilder bieten ein sehr verschiedenes Interesse. Oft zeigen sie nur einzelne Figuren, die stets mit einer bewunderungswürdigen Sicherheit und Tiefe aus dem Leben gegriffen sind, so z. B. die Fischhändlerin (Christiansborg, 1875); „Der alte Straßenmusikant", welcher dankend nach dem Fenster grüßt, aus dem ihm ein Schilling zugeworfen worden; „Das arme Dienstmädchen" u. s. w.; endlich das in Wien ausgestellte Bild „Ein Mädchen, welches Meerrettig reibt", das freilich nicht zu den besten Beispielen der angegebenen Art gehört. In anderen ähnlichen Arbeiten entfaltet der Künstler seinen reichen Humor, so in der „Gestörten Mittagsruhe", wo der alte Fischer erschreckt seinen Kopf aus dem Alkoven hervorstreckt, im Schlafe gestört durch den Lärm, welchen Enten in der Stube machen; eine derselben ist von einem auf dem Fußboden herumkriechenden



Nach einer Radirung von Carl Bloch. Lichtdruck von J. Lowy in Wien.

Hummer angefallen worden, der einen ihrer Füße umklammert hält; in einem andern, „Alte Käuze im Wirtshause“, giebt er eine ganze Galerie von prächtig aufgefaßten Proletariertypen; ein Gemälde, benannt „Zwei Alte“ — die Hausfrau liest dem kranken Greise aus der Schrift vor — zeigt recht seine sympathische Auffassung für das Liebevolle in der Menschennatur. Bisweilen erhält das Kunstwerk seinen Wert durch die überlegene tüchtige malerische Behandlung, so z. B. in dem Bilde, das zwei in den weißlichen Dampf des nassen und heißen Zeuges eingehüllte Waschmädchen darstellt; man glaubt gleichsam die Seifenluft zu atmen und den warmen Dunst im Gesichte zu fühlen.

Unter allen dänischen Malern ist Bloch unzweifelhaft die vielseitigste und entwickeltste Künstlernatur; seine Größe besteht hauptsächlich darin, daß er zu jenen Glücklichen gehört, denen nichts Menschliches fremd ist. Für das Große wie für das Geringe, für das Erhabene wie für das Lächerliche, für alles hat er ein offenes Auge und offenes Herz; er erfaßt alles mit sympathischem Verständnis. Kaum von einem andern modernen Künstler kann man mit mehr Recht als von Bloch sagen, daß er stets kerngesund in der Auffassung der Natur und der Verhältnisse ist, stets wahr in seinem Gefühle, stets einfach und klar in seinem Ausdruck. In dieser Hinsicht verdient er mit Metsu und Terborch verglichen zu werden. Wenige Künstler verfügen über eine so umfangreiche Skala der Empfindungen von dem Naiven bis zum Pathetischen. Stets ist er frei von Affektion und theatralischer Phrase, alles ist bei ihm in einem einzigen glücklichen Augenblick ergriffen, und alle Einzelheiten erscheinen aus einem Gusse in notwendigem Zusammenhange. Daß selbst das geringste Motiv unter seiner Hand sich zum allgemein gültigen entwickelt, verdankt er seinem eminenten Talente für Charakterschilderung und seinem geistreichen Humor, der selbst über das formell Häßliche einen milden versöhnenden Schein wirft und dem Beschauer auch das Gewöhnlichste interessant zu machen versteht. Seine erste künstlerische Ausbildung genoß er, wie schon ausgeführt, in seinem Vaterlande; der Verkehr mit den großen Künstlern aller Länder, das Studium der großen Werke verstorbener Meister brachte sie zur Reife. So hat er denn von der Heimat die solide Zeichnung und die feine Durchführung des Einzelnen; Maler in der eigentlichen Bedeutung des Wortes ist er dagegen durch das Studium in fremden Ländern geworden. Muß er auch, was den packenden Effekt anbetrifft, hinter anderen Meistern zurückstehen, so steht er doch da als einer der Ersten unter denjenigen Künstlern, welche durch die malerische Gesamtwirkung ihrer Bilder die höchste Bewunderung erregen. Geradezu überraschend wirkt er oft durch die treffende Lichtwirkung und durch die feinsinnige Wiedergabe des Stoffes. In jüngster Zeit hat bei ihm die Farbe noch viel an Kraft und Tiefe, sein Vortrag an Leben und geistvoller Durcharbeitung gewonnen, so daß er selbst da, wo er alles bis auf das Genaueste durchführt, männlich und markig erscheint.

Auf die dänische Kunstschule hat Bloch selbstverständlich einen nicht geringen Einfluß ausgeübt. Durch Verleihung des Professortitels und des Ritterkreuzes hat man diesen Verdiensten die gebührende Anerkennung gegeben; aber das, was am nächsten liegt, nämlich ihn als Lehrer für die Kopenhagener Akademie zu gewinnen, hat man bisher versäumt.

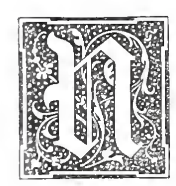
Zum Schlusse darf nicht unerwähnt bleiben, daß Carl Bloch als peintre-graveur alle jetzt lebenden Künstler übertrifft, und daß man zurückgehen muß in die glanzvolle

Zeit der holländischen Meister der Radirkunst, um etwas seinen Schöpfungen Entsprechendes zu finden. Vielleicht klingt das dem Fremden etwas zu stark, aber man bedenke, daß Bloch erst seit zwei Jahren mit dieser Kunst sich beschäftigt und doch schon einige zwanzig Blätter — biblische Kompositionen, Genregruppen, Landschaften und Porträts — ausgeführt hat, welche mit wenigen Ausnahmen von dem feinsten künstlerischen Gefühl durchdrungen sind und einen im höchsten Grade ausgebildeten Sinn für Charakter, Form und Licht aufweisen. In ihnen allen ist die Nadel mit einer Lebendigkeit, einer Frische und Sicherheit geführt, daß Blochs Radirungen binnen Kurzem eine Zierde jeder wirklich kunstverständig angelegten Sammlung bilden werden.

Zur Rehabilitirung Jan Schoreels.

Von Dr. Alfred von Wurzbach.

Mit Abbildungen.



Nur wenigen Malern hat die Kunstgeschichte so schlimm mitgespielt, wie dem einst berühmten und gefeierten Jan Schoreel. Vor ungefähr vierzig Jahren noch zählte der unermüdliche Gothaer Antiquar Dr. G. Rathgeber[1]) mehr als ein halbes Hundert an Gemälden, die ihm, ungeachtet einer sehr unzulänglichen Galeriekenntnis, unter dem Namen Jan Schoreels aus verschiedenen Büchern und Katalogen bekannt waren. Allerdings figurirten darunter manche Werke, welche damals schon nicht mehr existirten und viele, deren Erwähnung auf so zweifelhafter Grundlage basirt war, daß sie besser ganz unterblieben wäre. Die kunsthistorische Forschung machte hier insoferne Fortschritte, als sie bei Aufzählung der Werke Schoreels in kürze alle zweifelhaften Objekte beiseite ließ. Schon achtzehn Jahre später mußte sich G. F. Waagen[2]) begnügen, bei Erwähnung des Meisters nur auf ein halb Dutzend Bilder hinweisen zu können, welche mit ziemlicher Sicherheit Schoreel zugeschrieben werden konnten. Ob die Operation, welche die deutsche Kritik inzwischen durch Kugler, Passavant und Waagen an Schoreel geübt, nicht einige seiner besten Glieder amputirt, und lediglich einen kopf- und gliederlosen Rumpf zurückgelassen hatte, war bisher nicht einmal möglich zu beurteilen, denn es war nichts mehr von ihm übrig geblieben als einige Bilder in Utrecht, über deren sichere Entstehungszeit keine bestimmte Nachricht zu erbringen war. Der gesamte Jan Schoreel war dabei zu einem Meister dritten, wenn nicht vierten Ranges herabgesunken, denn die erwähnten Bilder gestatteten weder durch ihre Bedeutung noch durch ihre Erhaltung einen sichern Schluß auf seine künstlerische Rangstellung. Aber Schoreel war wenigstens kunstgerecht apretirt und in dieser Gestalt geeignet befunden worden, seinen Nachruhm auf die späteren Generationen zu tragen.[3])

1) Annalen der niederländischen Malerei 2c. Gotha 1844. S. 235—238; 439.

2) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862. I, S. 293.

3) In der neuesten Zeit thut man wieder des Guten zu viel. Ein Aufsatz von K. Justi, begleitet von einer Aufzählung der Werke Schoreels aus den sachkundigen Federn der Herren L. Scheibler und W. Bode (Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen 1881. II. Bd. IV. Hft.) weiß bereits reichen Ersatz für alle dem Meister aberkannten Bilder.

Aus dieser Amputation war aber der Kunstgeschichte doch eine kleine Verlegenheit erwachsen. Unter den ausgeschiedenen Gemälden befanden sich einige, die eine gewisse Charakterähnlichkeit nicht verleugnen konnten, und ihre Zusammengehörigkeit offen bekundeten. Sie schrieen laut und vernehmlich nach einem kunsthistorischen Vaterlande und forderten von den Vätern der Kunstgeschichte das Recht, irgendwo und zu irgend welcher Zeit gemalt worden zu sein. Der heftigste Schreier war ein Flügelaltar, welcher aus der Kirche St. Marien auf dem Kapitol zu Köln in die Sammlung Boisserée, und mit dieser in die Pinakothek[1]) zu München gekommen war.[2]) Für ihn und seine nächsten Angehörigen mußte ein neuer Name gefunden werden. Aber damals war guter Rat noch teuer. Da man keinen bessern Namen wußte, schuf man einen ganz neuen Meister; da er unbekannt war, nannte man ihn einen „anonymen"; weil das Bild aus einer Kirche in Köln stammte, wo ehedem, allerdings hundert Jahre früher, eine Schule geblüht hatte, erhielt dieser Anonymus in Köln seine Heimat, und da das unangenehme Bild den Tod der Maria vorstellte, bekam er kurzweg den Namen: „Der anonyme kölnische Meister des Todes der Maria". Damit war allen Teilen Genüge geschehen; der Altar hatte einen Maler, der Maler hatte ein Vaterland, und die Kunstgeschichte hatte plötzlich eine Nachblüte der kölnischen Schule entdeckt, die allerdings niemals stattgefunden hatte, aber immerhin das Kapitel von der kölnischen Schule zur Zufriedenheit der ferneren Forschung würdig beschließen konnte.

Man glaubte daran, wenn auch bekümmerten Herzens; aber wer hätte gegen Autoritäten wie Nagler, Kugler, Passavant, Waagen, welchen sich sofort eine rüstige Schar jüngerer Nachtreter anschloß, zu Felde ziehen können? Nur heimlich und verstohlen rührte sich die Skepsis, die lieber an der alten Bezeichnung „Schoreel" festhalten, als an einen ganz neuen anonymen Maler glauben wollte, für dessen Existenz außer der Behauptung seiner Pathen auch nicht der geringste Beweis zu erbringen war.

Man suchte endlich einen andern Ausweg, das heißt, einen wirklichen Namen für den namenlosen. Auch dieser wurde vor kurzem gefunden, und Dr. Oskar Eisenmann[3]) glaubte längere Zeit den wirklichen „Meister des Todes der Maria" in dem Maler Jan Joesten aus Kalkar entdeckt zu haben. Eisenmann war seiner Sache um so

1) Dr. Rudolf Marggraff, Die ältere königliche Pinakothek zu München. München 1872. Nr. 661—663.

2) Das Bild hatte ursprünglich gar keinen nachweisbaren Namen und die Boisserée's nannten es Holbein, wenigstens schrieb Sulpiz Boisseree (I, S. 131) an Bertram am 24. Mai 1811 aus Dresden: „Ich will Dir nur gleich sagen, worauf Du am neugierigsten sein wirst: Unser Tod der Maria ist kein Holbein; nicht nur ist der große Holbein hier ganz anders und besser zu seinen übrigen Bildern stimmend als unser Bild, denn dadurch wäre noch nicht alles ausgemacht, sondern es findet sich da eine Anbetung der drei Könige, die für Leyden ausgegeben wird, ganz und gar von derselben Hand, die unseren Tod der Maria gemalt hat. Tieck, der sich darauf berief, hat ganz recht gehabt, aber von Lucas ist das Bild nun und nimmer; es reiht sich ganz an die Bilder an, die wir als Schule von dem Tod der Maria gesehen und ist das Gemälde oft kopirt und nachgeahmt worden, wir haben dergleichen mehrmals angetroffen. Du findest nicht die Ruhe und Einfachheit darin, die bei allem Reichtum dennoch im Tod der Maria ist, es geht mehr zu der Vorstellung bei Wallraff über und zu den Bildern von de Groote, es bringt mich auch wieder auf meine alte Vermutung, daß die historische Tafel in Basel nicht von Holbein ist. Wer aber der Meister dieser herrlichen Art sein mag, das wird sich wohl erst in den Niederlanden selber entscheiden lassen, wenn man einmal durch Holland und Brabant reist. Von dem vermeintlichen Schoreel ist auch eine große prächtige Tafel hier, die im Verzeichnis unter Jan Mabuse steht; da wären also alle unsere sogenannten Schoreels Mabuse, und der Tod der Maria könnte Schoreel sein? Da wird man ja vor lauter Weisheit ganz dumm!"

3) „Jan Joest, der Meister vom Tode Mariä". Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst. Nr. 5, vom 13 Nov. 1874.

sicherer, als er bei Hotho ein Urteil über den Hochaltar der Kirche zu Kalkar, das bedeutendste Werk dieses Meisters, fand, welches ihn in seiner Ansicht glänzend unterstützte. Ich muß Hotho's[1]) höchst vorsichtige und besonnene Fassung hier wiederholen. Er sagt: „In Kolorit, Modellirung und Technik ragt gleich beim ersten Blick ein Bemühen, ein klares Schildern der inneren Seele in einem Grade hervor, der es kaum zweifelhaft läßt, daß der sogenannte Schoreel (Hotho meint eben jene Bilder Schoreels, aus welchen später der Meister vom Tode der Maria gemacht wurde) oder der Lehrer desselben dieses Bild vor Augen gehabt habe. Die Ähnlichkeit, außer der Durchsichtigkeit und dem Schmelz der Carnation, erstreckt sich auf bestimmte Physiognomien, Bewegungen und sonstige Motive. Die Samariterin am Brunnen z. B. gleicht in Stellung der heil. Christine, in den Zügen der Gudula auf dem Bilde „Der Tod der Maria" von München u. s. w."

Eisenmann konstruirte demnach sofort die weitere Biographie Jan Joestens, des nunmehrigen Meisters des Todes der Maria, und da der Altar zu Kalkar in den Jahren 1505—1508 gemalt wurde, der weitere Aufenthalt des Künstlers in Kalkar ebenso wenig nachweisbar ist, wie seine Abstammung aus dieser Stadt, war es nicht einmal nötig, ihn vor oder nach dieser Zeit in Kalkar anwesend sein zu lassen. Jan Joesten konnte somit um das Jahr 1515, in welche Zeit Eisenmann die Entstehung des „Altars vom Tode der Maria" verlegt,[2]) sehr wohl in Köln gearbeitet haben. Dies nahm Eisenmann auch in der That an. Leider hat er sich hierbei gerade in der Wahl des Jahres 1515 vergriffen, denn zufälligerweise befand sich dieser selbe Jan Joesten gerade in diesem Jahre 1515 in Harlem, woselbst er wie A. v. der Willigen[3]) längst zuvor aus den Archiven der Kathedrale St. Bavon zu Harlem nachgewiesen hatte, an dieser Kirche beschäftigt war. Im Jahre 1519 ist derselbe Maler dort auch begraben worden. Dieser letztere Umstand ist besonders wichtig, denn er macht es höchst unwahrscheinlich, daß Jan Joesten zwischen den Jahren 1515—1519 Harlem überhaupt verließ, und erledigt damit ein für allemal die Vermutung, daß er den „Tod der Maria" in Köln gemalt habe, da dieses Bild nur nach 1515 und vor 1520 entstanden sein kann. An einen gleichnamigen Zeitgenossen oder zweiten Maler dieses Namens zu glauben, haben wir nicht die geringste Veranlassung.

Ich bin nicht in der Lage zu beurteilen, in welchem Grade die Vermutung über die Identität des Malers Jan Joesten mit dem „anonymen Meister des Todes der Maria" von den übrigen Fachgenossen geteilt wurde, da diese Meinung an und für sich noch zu jung ist, als daß sie bereits in viele kunsthistorische Handbücher hätte übergehen können; ich finde sie nur im achten Bande der „Geschichte der bildenden Künste" von von Dr. C. Schnaase (S. 374) vertreten, welchen W. Lübke unter Mitwirkung Dr. O. Eisenmanns herausgegeben hat, und welcher im Jahre 1879 erschien.[4])

1) Geschichte der deutschen und der niederländischen Malerei. 1843. II. Bd., S. 188 ff.

2) Allerdings trägt das kleinere, den Tod der Maria darstellende Flügelbild, welches gegenwärtig im Wallraf-Richartz-Museum in Köln sich befindet (Katalog vom J. 1872, Nr. 207), auf dem Rahmen die eingeschnittene Zahl 1515. Aber dieses Bild ist unstreitig früher entstanden als die weit vollendetere, reifere und ruhigere Komposition in der Pinakothek in München.

3) Les Artistes de Harlem. Harlem 1870. S. 55 u. 57.

4) Die kritiklose Zusammenstellung der Werke des Meisters vom Tode der Maria mit jenen des Malers Jan Joest in der von A. Woltmann begonnenen und von K. Woermann fortgesetzten „Geschichte der Malerei" (II. Bd., S. 492—496) bringt die Kunstgeschichte wieder dorthin, wo sie sich bei Rathgeber befand; nur die Objekte sind diesmal andere geworden.

Eine nähere Vergleichung der Werke des Kalkarer Meisters Jan Joesten mit den Bildern des „anonymen Meisters vom Tode der Maria“ wird wohl ergeben, daß diese beiden Maler nicht miteinander identisch sein können, ja, daß so große Unterschiede zwischen ihnen obwalten, daß Dr. Eisenmann nur durch das leicht erklärliche Verlangen, dem unmöglichen anonymen Kölner Meister endlich einmal wieder zu einem ehrlichen Namen und glaubwürdigen Vaterlande zu verhelfen, so weit verführt werden konnte, den Meister vom Tode der Maria in dem Kalkarer resp. Harlemer Jan Joesten wiederzuerkennen.

Die wenigen Bilder, welche die Kunstgeschichte dem Jan Schoreel noch gelassen hatte, rühren sämtlich aus seiner späteren Zeit, nach seiner italienischen Reise her, für die Beurteilung der Arbeiten seiner Jugend haben wir gar keinen Maßstab. Es müßte uns nur ein ungewöhnlich günstiger Glücksfall zu Hilfe kommen, ein ungeahnter Fund, der uns darüber aufklären könnte.

Dies geschah auch; aber ehe ich davon spreche, halte ich es für passend, den Leser mit der ältesten Biographie des Meisters, von van Mander [1]), vertraut zu machen, welcher dieselbe um das Jahr 1600 schrieb, und dem so zuverlässige Nachrichten zu gebote standen, daß es kaum möglich ist, ihn eines offenkundigen Irrtums oder einer Unwahrheit zu überführen.

Das Leben des Malers Jan Schoreel.

(Karel van Mander. Het Schilderboeck. Ed. 1618. f. 154.)

Es ist bekannt, daß ehedem die Stadt der Städte, das schöne, blühende und reichbevölkerte Rom, nicht allein durch die Zahl seiner Bewohner, sondern auch durch ausnehmend kunstfertige Gebilde aus Marmor und Erz berühmt war, welche mit großem Geschick höchst natürlich auserlesene, schöne menschliche Körper und Tiergestalten darstellten. Auch ist es bekannt, daß der wilde Krieg zu verschiedenen Malen diese berühmte Stadt mit roher Hand berührte, sie zerstörte und mit vernichtenden Füßen trat; als aber Rom endlich wieder unter der friedlichen Herrschaft der Päpste aufblühte, fand man in seinem Schutt mehrere der früher erwähnten schönen Marmor- und Erzgebilde, welche plötzlich aus dem Dunkel an den Tag gebracht, unserer Malerkunst zur Leuchte wurden, unseren Künstlern die Augen öffneten und sie erkennen lehrten, was gefällig und schön, und was vor allem im Leben oder in der Natur der menschlichen Gestalten und Tiergebilde das Schönste sei. Infolgedessen haben die Italiener, dadurch aufgeklärt, die rechte Art und Anmut der Gestalten viel eher erfaßt als wir Niederländer, die wir in unserer gewohnten Weise zu arbeiten, mit ungenügender Kenntnis, im fortwährenden Bemühen uns zu verbessern, selbstgenügsam das gewöhnliche Leben nachbildeten, und wie man wohl sagen möchte, noch im Dunkeln faßen, bis Jan Schoreel die besten Vorbilder unserer Künste aus Italien brachte und uns als Muster hinstellte.

Und weil er wohl der Erste war, welcher Italien besucht, und zurück kam, die Malerkunst zu erleuchten, ward er von Frans Floris und anderen „der Fackelträger oder Bahnbrecher“ unserer Künste in den Niederlanden geheißen und als solcher geachtet.

Er war geboren im Jahre 1495, am ersten Augusttag, in dem Dorfe Schoreel bei Alkmar in Holland, von welchem er den Beinamen führte und dem er die Berühmtheit gab. Da seine Eltern früh starben, ward er von seinen Verwandten nach Alkmar zur Schule geschickt, wo er bis zu seinem 14. Jahre lernte und große Fortschritte in der lateinischen Sprache machte; aber immer verriet er eine ausgesprochene Neigung zu zeichnen; er zeichnete fleißig nach Gemälden und bemalten Glasfenstern, schnitzte auch mit dem Federmesser auf Tintenfässer aus Horn Figuren von Menschen, Tieren, Kräutern und Bäumen, und ward deshalb von seinen Schulgenossen geliebt und gepriesen. Als seine Verwandten seine Talente und seinen Kunstsinn wahrnahmen, folgten sie seinem Verlangen und gaben ihn nach Harlem zu Willem Corneliss,[2]) einem ziemlich guten Maler jener Zeit in die Schule; dieser wollte ihn aber nur unter dreijähriger Verbindlichkeit annehmen, worein seine Verwandten auch willigten und sich verpflichteten, eine gewisse Summe Geld zu bezahlen, wenn Schoreel nicht die bedungene Zeit bei dem Meister bleiben würde. Diesen Ver-

1) Het Schilderboeck. Amsterdam 1618. S. 154.

2) Van Mander verwechselt hier die beiden Namen. Der Lehrer Schoreels war der Maler Cornelis Willemsz aus Harlem, der in den Jahren 1481 bis 1540, wiederholt in älteren Urkunden genannt erscheint s. A. van der Willigen, Les Artistes de Harlem, 1870. S. 40—56.

trag trug der Meister stets in seiner Tasche. Da ihm der Junge großen Gewinn brachte und in dem ersten Jahre mehr als 100 Gulden, eine für jene Zeit sehr hohe Summe verdiente, fürchtete er, daß er ihm fortlaufen könnte; da aber der Meister oft betrunken war, sagte er nicht selten: Jan, wisse, daß ich dich in meiner Tasche trage; wenn du mir fortläufst, weiß ich, was ich mit deinen Verwandten zu thun haben werde; dies so oft zu hören, verdroß endlich Schoreel und als der Meister an einem Winterabende, da es schneite, betrunken zu Bett gegangen war, nahm Schoreel diesen Brief, ging damit nach der Holzbrücke und riß ihn in viele kleine Stücke, die er sodann in das Wasser fliegen ließ, doch hatte er die Absicht, seinem Meister geduldig zu dienen: aber er war froh, daß dieser ihn künftig mit jener Schrift nicht quälen könne. Am Sonntag und Feiertag ging Schoreel des Nachmittags in der Regel vor Harlem in den schönen Wald und malte die Bäume mit schönen und gefälligen Farben, aber verschieden von der gewöhnlichen Weise der Maler. Als seine drei Jahre um waren, nahm er Abschied von diesem Meister und ging nach Amsterdam zu einem geschickten und berühmten Meister, namens Jakob Cornelisz,[1]) der ein guter Zeichner und Maler und sehr klar in seinen Farben war. Dieser schätzte Schoreel sehr hoch, hielt ihn wie seinen eigenen Sohn und gab ihm wegen seiner geschickten und verdienstlichen Arbeiten jährlich eine bestimmte Summe Geld und gestattete ihm, in der Mußezeit auch Bilder für sich zu machen. Auf diese Weise erwarb er einiges Geld und konnte es nun weiter versuchen. Dieser Meister hatte eine sehr schöne Tochter, zwölf Jahre alt, an welcher die Natur ihre äußerste Kunst verschwendet und ihr allen Wohlstand, Schönheit und freundliche Anmut mitgeteilt zu haben schien. Trotz seiner Jugend hatte das Mädchen durch seine Vorzüge Schoreels Herz in Liebe so sehr verwundet, daß ihm, nachdem er seinen Meister dankend verlassen hatte, doch auf all seinen Reisen die Erinnerung an das Mädchen allezeit im Gedächtnis und die Hoffnung, daß seine Liebe dereinst durch die Ehe belohnt werden möchte, im Herzen lebendig blieb.

Zur selben Zeit war Jannijn de Mabuse[2]) im Dienste Philipps von Burgund, des Bischofs von Utrecht, und da Mabuse sehr berühmt war, zog Schoreel zu ihm nach Utrecht, um etwas zu lernen; doch dies währte nicht lange; da dieser Meister ein ungeregeltes Leben führte, sich trinkend und fechtend nur in Herbergen aufhielt, Schoreel oft für ihn bezahlen mußte, und auch in Lebensgefahr geriet, sah er, daß ihm kein Nutzen daraus erwachsen würde, wenn er dort bliebe; darum ging er nach Köln, und von da nach Speier; dort lernte er einen Geistlichen kennen, kundig in Architektur und Perspektive; zu dem begab er sich für eine Zeit, um diese Künste zu lernen, und malte ihm dafür einige Bilder. Von Speier reiste er nach Straßburg und von da nach Basel,[3]) überall besuchte er die Malerwerkstätten, war viel begehrt und man bot ihm gute Verpflegung und Bezahlung für seine Werke, denn er arbeitete mehr in einer Woche als andere oft in einem Monate, doch blieb er nirgends lange.

Er kam auch nach Nürnberg zu dem kunstvollen Albert Dürer,[4]) bei dem er einige Zeit blieb, um zu lernen, doch da zu jener Zeit Luther mit seinen Lehren die ruhige Welt aufzurühren begann und Dürer ihn auch damit behelligen wollte, zog Schoreel nach Steiermark (Stiers) und Kärnten (Karinthien), wo er für manche Herren arbeitete, viel begehrt war, und bei einem Baron, einem großen Bilderfreunde, wohnte, der ihm nicht allein gute Verpflegung und Lohn, sondern auch seine eigene Tochter zur Frau geben wollte, was kein geringes Glück für ihn gewesen, und ihm wohl bekommen wäre, wenn ihm nicht Gott das Amsterdamsche Mädchen so in sein Herz gemalt hätte, daß er immerwährend ihren Liebreiz fühlte, und nichts anderes im Sinne hatte, als vollkommen zu werden in seiner Kunst, um endlich an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen; durch diesen Eifer machte er große Fortschritte, denn es scheint, daß die Liebe die Künste lehrt.

Als er von da weg zog, kam er nach Venedig, wo er die Bekanntschaft einiger Maler aus Antwerpen machte und einen gewissen Daniel van Bomberghe,[5]) einen Kunstfreund kennen lernte. Inzwischen kamen aus verschiedenen Ländern einige Reisende nach Venedig, die vorhatten, das heilige Land und Jerusalem zu besuchen. Unter diesen war ein Beguinen-Pater aus Gouda in Holland, ein sehr geschickter Mann und ein großer Bilderfreund, auf dessen Antreiben er in einem Alter von ungefähr 25 Jahren mit nach Jerusalem zog. Er nahm alle Malergeräte mit sich und während er zu Schiffe war, porträtirte er einige Personen nach dem Leben, zeichnete auch tagsüber in ein Buch, auch unterwegs in

---

1) Jakob Cornelisz van Oostzaanen, ein Maler, von dessen Hand angeblich ein einziges bezeichnetes Bild aus dem Jahre 1564 bekannt ist. Cornelisz hätte dieses somit in einem Alter von mindestens 84 Jahren gemalt, denn Schoreel war sein Schüler im Jahre 1512, zu einer Zeit da Cornelisz bereits Vater einer zwölfjährigen Tochter war. Die Biographie des Malers s. bei van Mander. (1618) S. 130.

2) Jan de Mabuse war damals schon längst aus Rom zurück, wo er kaum länger als bis Juni 1509 verweilt haben kann. Philipp von Burgund, der Bastard Philipp des Guten, bestieg erst am 19. Mai 1517 den Utrechter Bischofsstuhl und starb am 7. April 1524.

3) Von 1515 ab lebte auch Holbein der Ältere in Basel, und dort scheint Schoreel diesen Meister kennen gelernt zu haben, dessen Werke er unstreitig gesehen hatte.

4) Luther schlug seine 95 Thesen am 31. Okt. 1517 an die Thüren der Stiftskirche von Wittenberg.

5) Jac. de Jongh schreibt in seiner 1764 erschienenen Ausgabe van Manders (I, S. 195) Daniel van Bamberg.

Candien, Cypern und anderen Orts Landschaften, Ansichten von Städten, Burgen und Gebirgen, nach der Natur, sehr schön anzusehen. In Jerusalem machte er Bekanntschaft mit dem Guardian des Klosters von Sion, der daselbst bei den Juden und Türken im großen Ansehen stand; mit diesem bereiste er das ganze umliegende Land, besuchte auch den Jordan, und zeichnete mit der Feder nach der Natur die Landschaften und ihre Lage und machte, als er nach den Niederlanden zurückgekehrt war, dann ein schönes Ölgemälde, Josua darstellend, der die Kinder Israels trockenen Fußes durch den Jordan führte. Der Guardian hätte ihn gern ein Jahr lang dort behalten, doch dies war ihm von dem obengenannten Beguinen-Pater abgeraten worden, aber als er Jerusalem verließ, versprach er dem Guardian zu Schiff ein Bild zu malen, that dies auch und schickte es ihm von Venedig nach Jerusalem. Dieses Bild ist noch heute an derselben Stelle, wo unser Heiland geboren wurde, zu sehen und stellt die Geschichte des St. Thomas dar, welcher seine Finger in die Wunde Christi legt. Viele, die seitdem dort reisten, bezeugen es auch gesehen zu haben.[1]) Er hatte auch die Stadt Jerusalem gemalt und sie zuweilen in seinen Werken angebracht, wie beispielsweise in jenem Bilde, da Christus den Ölberg hinabreitet nach der Stadt, oder da er auf diesem Berge predigt und in derlei Darstellungen mehr. Auch malte er das heilige Grab und nachdem er in sein Land zurückgekommen war, malte er später auch sich selbst mit einer Zahl der Jerusalemschen Ritter oder Pilger in Öl, ein langes Bild, welches noch heute in Harlem im Jakobiner-Kloster am Prinzen Hof bewahrt wird.[2])

Als Schoreel von Jerusalem wiederkehrte im Jahre 1520, zwei Jahre ehe die Türken Rhodus eroberten, besuchte er auch diese Stadt und ward von dem Großmeister der Ritter des deutschen Ordens, welche nun Malta bewohnen, wohl aufgenommen, und malte die Umgebungen der Stadt.[3])

Nach seiner Ankunft in Venedig reiste er noch einige Zeit und kam, mehrere Städte in Italien besuchend, auch nach Rom, wo er fleißig nach all den Antiken, Figuren und Ruinen und nach den kunstvollen Gemälden von Raffael und Michaelangelo zeichnete, der damals eben anfing berühmt zu werden, und noch nach anderen Meisterwerken. Ungefähr um diese Zeit ward Hadrian VI.[4]), Kardinal in Spanien, in seiner Abwesenheit zum Papste gewählt. Dieser war in Utrecht geboren und als er nach Rom gekommen war, lernte er Schoreel kennen und bestallte ihn über das ganze Belvedere. Hier malte er einiges für den Papst, auch diesen selbst nach dem Leben, welches Bild[5]) noch gegenwärtig zu Löwen in dem von ihm gegründeten Kollegium bewahrt wird. Dieser Papst starb, nachdem er den päpstlichen Stuhl ein Jahr und 35 Wochen innegehabt hatte. Nachdem Schoreel noch in Rom verschiedenes gearbeitet und immer eifrig gelernt hatte, kam er nach den Niederlanden zurück. Als er in Utrecht war, hörte er zu seiner Trauer, daß seines Meisters Tochter zu Amsterdam mit einem Goldschmiede verheiratet wäre und daß ihm infolge seines allzulangen Fernbleibens die Hoffnung auf seinen Trost benommen worden. Darum blieb er zu Utrecht bei einem Dekan vom alten Münster, Namens Lochorst, einem angesehenen Manne und großen Kunstfreunde; für diesen malte er verschiedene Bilder in Wasser- und Ölfarben, unter anderen das früher erwähnte, den Palmsonntag, nämlich Christus, der auf dem Esel nach Jerusalem reitet. Hier war die Stadt nach der Natur gemalt, und dargestellt waren Kinder und Juden, die Baumzweige und Kleider ausbreiteten, nebst anderen Nebenumständen. Dies war ein Flügelbild und ward als eine Gedenktafel von den Freunden des Dekans für die Utrechter Domkirche bestellt. Um dieselbe Zeit entstand ein Aufruhr in Utrecht, bei welchem die einen die Partei des Bischofs, die anderen die des Herzogs von

---

1) Mit Bezug auf diese Stelle des Originals teilte mir Herr Prof. A. W. Neumann mit, daß sich van Mander hier in einem verzeihlichen Irrtum befindet. „Nicht am Orte, wo Christus geboren wurde, schreibt der sachkundige Gelehrte, konnte man um das Jahr 1600 das Bild gesehen haben, wohin es übrigens, dem Gegenstande nach, gar nicht bestimmt gewesen sein kann, sondern es muß für das Sionskloster gemalt worden sein. Von dort wurden aber die Franziskaner langsam verdrängt; 1548 mußten sie den unteren Saal, 1551 auch den oberen, den Abendmahlssaal räumen. 1559 endlich zum Verlassen des ganzen Klosters gezwungen, wurde jenes Kloster innerhalb der Stadt Jerusalem bezogen, welches die Franziskaner noch heute bewohnen. Sie hatten mithin Zeit genug, die Bilder vom Sionskloster in das Kloster St. Salvator zu übertragen, was auch geschah. Am St. Thomas-Altar in der Franziskanerkirche befindet sich thatsächlich noch heute ein sehr schönes altes Bild."

2) Gegenwärtig im Museum zu Harlem (Nr. 98), gelangte aber dorthin aus dem Johaniter-Ordens-Hause.

3) Van Mander meint selbstverständlich den Johanniter-Orden, der bis zu seiner Vertreibung durch die Türken, im Jahre 1522, seinen Sitz auf der Insel Rhodus hatte.

4) Hadrian VI. Adriaen Floriszoon Boeijens, der einzige Holländer, der den päpstlichen Stuhl bestieg, ist zu Utrecht am 28. Febr. 1459 geboren, ward am 1. Juli 1517 Kardinal, zum Papste erwählt am 9. Januar 1522 und starb angeblich durch Gift zu Rom am 18. Oktober 1523.

5) Noch heute im Senatssaale der Universität zu Löwen. Ein anderes Porträt dieses Papstes, angeblich auch von Schoreel, befindet sich noch heute im Museum zu Utrecht; es stammt aus der Kapitelkammer des alten Münsters St. Salvator, an welcher Kirche Hadrian ehedem Probst gewesen. Wiederholungen desselben finden sich in Holland nicht selten.

Geldern nahmen.[1]) Da ging Schoreel, um dem auszuweichen, nach Harlem, wo er wohl aufgenommen wurde und bei dem Kommandeur des Johanniterordens Symon Saen, einem großen Kunstfreunde, willkommen war; für diesen machte er einige Werke, die zum teil noch an diesem Orte zu sehen sind, vor allem eine Taufe des Johannis,[2]) ein sehr schönes Bild, in welchem einige herrliche Frauen, mit sehr graziösen Raffaelköpfen vorkommen, die nach dem niederstrahlenden heiligen Geiste emporsehen, im Hintergrunde ist eine schöne Landschaft, mit einigen schön gestalteten nackten Figuren gemalt. Da Schoreel sehr gesucht war und gebeten wurde, Schüler anzunehmen, mietete er ein Haus in Harlem und malte daselbst einige große Bilder, unter anderen die Hochaltartafel für die Oude Kerk in Amsterdam, eine Kreuzigung darstellend, ein Werk, welches sehr gepriesen wurde. Es ist auch noch ein zweites Bild desselben Gegenstandes in Amsterdam. Schoreel ward ob seiner Berühmtheit von den Kollegiatsherren der heil. Maria, deren Kirche von dem römischen Kaiser Heinrich IV. gestiftet worden, nach Utrecht entboten, um den Hochaltar zu malen, dessen Innentafel eine Holzschnitzerei bildete. Daran malte er vier Flügel, wofür ihm die erste Freistelle eines Probstes an demselben Kollegium zugesagt wurde, welche er auch annahm.[3]) Auf den ersten zwei Flügeln machte er Figuren in Lebensgröße. Auf dem einen eine Maria sitzend, mit dem Kinde und Joseph, auf dem andern den Kaiser knieend, und den Bischof Conradus, welcher auf Befehl des Kaisers die Kirche erbaut hatte, geschmückt mit prächtiger Pontifikalkleidung, dahinter eine ausgezeichnet schöne Landschaft. Die anderen zwei Flügel hatte er jahrelang unter den Händen; inzwischen bemalte er eine Leinwand so groß als beide Flügel waren mit Wasserfarben, um sie an den Platz der beiden Flügel zu setzen, ein Opfer Abrahams mit einer sehr schönen Landschaft im Hintergrunde darstellend. Dieses Bild kaufte König Philipp im Jahre 1549, als ihm hier zu Lande gehuldigt wurde, da er nach Utrecht kam, und führte es mit noch anderen Bildern von Schoreel nach Spanien, was sehr zu beklagen ist. — Noch mehr zu beklagen aber ist, daß andere seiner Bilder, die Kreuzigung zu Amsterdam, die schönen Flügel zu St. Maria in Utrecht, auch ein schönes Bild zu Gouda, von ihm in seiner besten Zeit und Blüte gemalt, im Jahre 1566 von dem unsinnigen Pöbel zerbrochen und mit noch anderen schönen Bildern verbrannt wurden. Zu Marchienen,[4]) einer schönen Abtei in Artois, sind noch drei von ihm gemalte Bilder. Zunächst eine Altartafel mit St. Laurentius auf dem Roste. Zweitens ein Bild mit den 11000 Jungfrauen, ein sehr schönes Werk mit zwei Flügeln. Drittens eine große Altartafel mit sechs Flügeln, deren innerstes Bild eine Steinigung des heil. Stefanus vorstellt.

Zu Atrecht, in der Abtei von S. Vaes, in dem Umgange hinter dem Chore, steht in einer Kapelle ein Altarbild, eine Kreuzigung mit zwei Flügelbildern. Für eine Abtei in Friesland, genannt Grootouwer, malte er ein schönes Altarbild, ein Abendmahl mit lebensgroßen Figuren, alle Köpfe nach dem Leben; ein Flügelbild. Zu Mecheln hat er für einen römischen Kaufmann, mit dem er in Rom Umgang gepflogen hatte, Namens Willem Pieters, auch sehr viel schöne Bilder gemalt.

Auch zu Breda im Schlosse des Grafen Hendrik von Nassau und für René von Chalons, Prinzen von Oranien, hat er einige Werke gemacht. Als Schoreel aus Italien kam, ward er von seiten des Königs von Frankreich, Franz I., brieflich aufgefordert, in dessen Dienste zu treten, unter dem Versprechen von großem Lohn, doch schlug er dies liebenswürdig ab, da er keinen Hofdienst suchte. Er empfahl dem König Gustav[5]) von Schweden einen Architekten und schickte ihm unter anderen ein Marienbild, an welchem der König großes Behagen fand; dieser sandte Schoreel in Dankbarkeit ein königliches Geschenk mit einem von ihm selbst unterzeichneten Briefe; nämlich einen schönen Ring, einen Zobelpelz, einen Schlitten mit dem ganzen Rüstzeug für das Pferd, mit dem der König selbst zu fahren pflegte, und einen schwedischen Käse, 200 Pfund schwer; der Brief des Königs kam mit abgeschnittenem Siegel an, die Geschenke selbst aber blieben aus.

1) Der Aufruhr, den van Mander hier meint, brach im Mai 1525 gegen den damaligen Bischof von Utrecht, Heinrich von Bayern, den Nachfolger Philipps von Burgund, aus und währte bis zum 5. August 1527, an welchem Tage die Aufrührer dem Herzog Karl von Geldern, dem Gegner des Bischofs, die Thore öffneten. Schoreel muß auch thatsächlich schon 1525 nach Harlem gezogen sein, nicht erst 1527, wie Justi annimmt, der den Aufruhr irrigerweise in dieses Jahr verlegt.

2) Das Bild befand sich ehedem im Museum Boymans zu Rotterdam und trug thatsächlich die Jahreszahl 1525, verbrannte aber mit vielen anderen Bilderschätzen im Februar 1864. Der alte Katalog des Rotterdamer Museums, vom Jahre 1849, führt es unter Nr. 245 an. — Im Museum zu Harlem befindet sich noch heute ein anderes Bild desselben Gegenstandes von Schoreel (Nr. 99), welches aus dem Harlemer Johanniterkonvente stammt.

3) Schorel wurde, wie C. Ed. Taurel (De christeleijke Kunst in Holland en Vlanderen, II, S. 69) mitteilt, am 16. Oktober 1528 Domherr im Kollegium der Kirche St. Maria zu Utrecht.

4) Über diese Abtei war bereits Jac. de Jongh, der Herausgeber der späteren Ausgabe van Manders, nicht im Klaren. „Ich finde sie, sagt er (I, S. 200), nicht unter den 19 größeren Abteien von Artois, es müßte denn jetzt Auchi les Moines darunter zu verstehen sein. Vielleicht hat sich van Mander in der Provinz geirrt und sie mit Marche en Famine, einer Stadt in der Grafschaft La Roche im Herzogtum Luxemburg, oder mit Merscheit, einem Dorfe nicht weit von Vianden in demselben Herzogtume, verwechselt."

5) Gustav I. Wasa, zum König gewählt 28. Mai 1523, † 29. Sept. 1560.



Das Altarbild zu Ober-Vellach, von Jan Schoreel.

(Mittelbild.)

Leipzig, Hundertstund & Pries.

Schoreel war sehr beliebt und gesucht bei allen großen Herren in den Niederlanden, er war Musiker und Poet oder Rhederyker, hat viele schöne Spiele (Batementen), Reime und Lieder gedichtet, war gerne geneigt mit dem Bogen zu schießen, vieler Sprachen, als Latein, Italienisch, Französisch und Hochdeutsch kundig, milden und freundlichen Gemütes, doch am Ende seines Lebens war er gichtisch und steinleidend, was sein Altern beschleunigte.

Ich will nicht übergehen, daß sich zu Harlem bei Herrn Geert Willemsz Schoterbosch vom ihm ein ausnehmend schönes Stück befindet: Maria, welche Christus in dem Tempel dem Simeon darreicht, in welchem Bilde eine herrliche Architektur mit einem zierlichen Bogen zu sehen, an welchem viel vergoldet, oder goldene Zieraten in Farbe dargestellt sind, was sich wunderbar herrlich ausnimmt; dabei sind sehr schöne Figuren, die lieblich zu sehen sind. Es war auch ehedem ein Bild von ihm in Harlem an dem großen Holzthore auf der Mauer, doch ist es ganz verschwunden.

Der Maler des Königs Philipp von Spanien, Ant. Moro,[1]) der in seiner Jugend ein Schüler Schoreels gewesen und ihm jederzeit in Dank ergeben war, porträtirte ihn noch ungefähr zwei Jahre vor seinem Tode, im Jahre 1560. Er starb im Jahre 1562, am 6. Dez., 67 Jahre alt.

Unter diesem Bilde steht geschrieben:

Abdidit hic arti decus, huic ars ipsa decorem,
Quo morienti, mori est haec quoque visa sibi.
Ant. Morus Phi. Hisp. Regis Pictor Jo. Schorelio
Pict. F. A° M. D. LX.
Epitaphium . D . O . M.

Jo. Schorelio . Pictorum sui seculi facile principi, qui post aedita artis suae monumenta quam plurima, maturo decedens senio magnum sui reliquit desiderium. Vixit annos 67, menses 4. dies 6. Obiit a nato Christo . A° 1562. 6. Decembris.

Lampsonius[2]) dichtete in seinem Namen folgende Verse:

Ich werde allezeit gerühmt werden, der erste gewesen zu sein, der die Niederländer durch sein Beispiel gelehrt hat, daß, wer ein Maler werden will, Rom besuchen muß; wer wirklich als Maler gepriesen werden will, muß wohl tausend Pinsel und viel Farbe verdorben haben, vor jenen viel gerühmten Bildern dieser Schule.

So weit die Biographie van Manders, welche der Jugend des Meisters weit größere Aufmerksamkeit schenkt, als seinem Alter. Glücklicherweise sind wir in der Lage, gerade diese von dem alten Biographen vernachlässigte Hälfte, aus den von Kramm[3]) excerpirten und anderen Urkunden zur Not zu ergänzen: Schoreel lebte, diesen zufolge, nach seiner Rückkehr aus Harlem, nach dem Jahre 1525 zu Utrecht. Am 27. Febr. 1537 machte er als Domherr der Marienkirche zu Utrecht ein Testament, laut welchem er seiner Geliebten Agathe Schoenhoeven[4]), mit der er, trotz seines Kanonikates in gemeinsamem Haushalte lebte, den Fruchtgenuß seines ganzen Vermögens sicherte. Seine vier Kinder Pieter, Paul, Marie und Anna, deren ältestes bereits im Jahre 1530 geboren ward, setzte er zu Erben ein. — Im Jahre 1550 hatte sich sein Hausstand noch um zwei Köpfe vermehrt; dies erfahren wir aus einer Urkunde, laut welcher die Vorsteher der nieuwe Kerk zu Delft mit Schoreel über den Preis eines großen Altarbildes unterhandeln, als welchen er sich durch 25 Jahre eine Leibrente von 50 Gulden Car. bedang und außerdem eine Lebensrente von 2 Liv. für jedes seiner Kinder begehrte.

Im Oktober des Jahres vorher, 1549, hatte ihn der Magistrat von Utrecht mit dem Arrangement der Feste zur Feier des Einzuges Philipps II. betraut, und am 23. Febr. 1551, ward der Bürgermeister ermächtigt, sich mit ihm über die Entlohnung für seine dabei aufgewandte Mühe zu einigen. Überdies wissen wir, daß er als Ingenieur

1) Siehe van Manders, Schilderboeck. (1618.) S. 151.

2) Die Verse des Lampsonius stehen lateinisch unter dem Porträt Schorels, welches die im Jahre 1572 „Apud Viduam Hieronymus Cock" erschienene Sammlung der Malerporträts enthält.

3) De Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders etc. Art. Schoorel. Amsterdam 1861.

4) Ihr Porträt, bezeichnet: Agatha Sconhouiana 1529 per Scoreliū pin. in der Galerie Doria zu Rom.

thätig war, im Jahre 1549 den Bau des Hafens von Harderwyck leitete, Deiche an der Zype baute, die Vecht vertiefte ꝛc.[1])

Hiermit sind die wesentlichen Nachrichten über des Künstlers Leben ziemlich erschöpft; sie würden uns auch vollkommen genügen, wenn es uns mit ihrer Hilfe gelingen würde, den Maler Schoreel seinem ganzen Entwickelungsgange nach ebenso sicher zu fixiren, wie sie hinreichen, uns ein ziemlich deutliches Bild von dem Domherrn und Menschen zu geben. Mit einem einzigen, voll und deutlich bezeichneten und datirten Gemälde seiner Jugendzeit könnte uns geholfen werden; und siehe da — als hätte der Zufall der notleidenden Kunstgeschichte unter die Arme greifen wollen — dieses erwünschte Bild fand sich.

Vor kurzem befand sich bei Hrn. Schellein, dem Restaurator der Galerie des Belvedere's in Wien, ein Gemälde von Jan Schoreel, welches Eigentum der Gemeinde Ober-Vellach in Kärnten ist, und arger Verletzungen wegen, die es im Laufe der Jahrhunderte erlitten hatte, nach Wien in das Atelier des bekannten Heilkünstlers für alte Kunstwerke zu seiner vollen Wiedergenesung gebracht worden war. Es sei ein Votivgemälde, hieß es, ein Altarbild mit zwei, auf beiden Seiten bemalten Flügeln und von Schoreel im Jahre 1520, als er auf seiner Wallfahrt nach Jerusalem, nach Ober-Vellach kam, dort gemalt worden.

Die scheinbar unbedeutende Jahreszahl 1520 war sehr wohl geeignet, jeden Kenner der verzweifelten Situation des Schoreelschen Nachruhmes in eine nicht geringe Aufregung zu versetzen. Im Jahre 1520 war Jan Schoreel von Jerusalem zurückgekehrt. Kurz vorher hatte er nach van Manders Aussage in Kärnten gearbeitet und Ober-Vellach liegt in der That an der großen Verkehrsstraße, dem alten „Heidenwege", der längs der Möll und den Tauern nach den Handelsemporien des Mittelalters, Augsburg und Nürnberg führt.

Schoreel ging als ein fertiger Künstler nach Italien, aber wir haben nicht ein einziges als von seiner Hand herrührend zu bezeichnendes Bild aus der Zeit vor seiner italienischen Reise. Alle Bilder, die von ihm in Harlem und Utrecht vorhanden, sind erst nach seiner Rückkehr entstanden, also zu einer Zeit, in welcher er bereits die mächtigen, damals geradezu bewältigenden, die niederländische Originalität erstickenden Eindrücke der italienischen Kunst in sich aufgenommen hatte.

Wir kennen nur Bilder, welche nach dem Jahre 1523 entstanden sein können. Und plötzlich hören wir von einem großen Altarbilde, welches er gemalt, ehe er, der gesunde, unverdorbene Holländer, die unglückseligen Raffaels und Michaelangelo's gesehen hatte! Ein Bild, welches noch keine unverdaute Antike imitirt, keine unmöglichen Gliederverrenkungen zeigt, keine Manier verrät, sondern den holländischen Genius atmet, frisch und gesund, wie er vom Ufer der Maas durch Deutschland zog! Jeder Leser wird unsere Neugierde begreifen, wenn es ihm je gelang, die heimliche, liebenswürdige Welt der alten Niederländer, die reizvollen van Eycks und Rogers van der Weiden, die farbenglühenden Memlinks, die köstlichen, unvergänglichen Meister des Nordens lieb zu gewinnen.

Und hier hing in der That einer von ihnen, wenn auch so gut und köstlich nicht wie die Genannten, so doch der Besten einer, die am Anfange des 16. Jahrhunderts, vor dem Erlöschen der niederländischen Blüte und vor ihrem Untergange in italienischer Manierirtheit thätig waren. Das große 141 cm breite und 139 cm hohe Mittel-

[1]) Jan van Schoreel als Ingenieur Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. III, S. 243.

bild stellt eine Gruppe von sechs Männern, vier Frauen und sieben Kindern dar, die zwanglos im Freien zusammengekommen sind. Die Gruppe ist mit großem Geschick in der Weise angeordnet, wie wir dies bei älteren Darstellungen der heiligen Sippe gewohnt sind, aber ungewöhnlich geistvoll. In der Mitte steht Maria, das Jesuskind auf dem Arme, dem eine kinderlose Frau eine Traube reicht. Neben ihr Joseph mit der Lilie. Links steht eine dritte Frau, neben ihr vier Knaben, im Alter von fünf bis zehn Jahren; einen führt sie an der Hand, einen anderen führt der Gatte, und zu den Füßen beider sitzen zwei andere Knaben, deren einer eine Handsäge, der andere ein Winkelmaß hält. Wahrscheinlich wollte der Maler andeuten, daß beide Gatten bereits verwitwet gewesen, ehe sie einander heirateten, jeder einen Sohn aus erster Ehe hatte und daß nur die beiden zu ihren Füßen sitzenden Knaben aus ihrer Vereinigung entsprungen. Rechts vorn steht eine dritte Mutter, deren Kind einen kleinen goldenen Kelch in der Hand hält. Vor ihr ganz in der Ecke rechts ein Knabe im Pilgergewand mit Muschel-Hut und Pilgerstab; er ist wie losgelöst von der Scene und schreitet nach vorn. Er hat ein eigentümlich altes Gesicht für ein so kleines Männchen und ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß er zu keiner der beiden Stifterfamilien gehört, sondern — das Selbstporträt des Malers Schoreel ist, der sich hier in seinem Pilgerkleide, in welchem er nach Jerusalem ging, abkonterfeite. Er schreitet geradewegs auf einen Stein zu, auf dem deutlich zu lesen ist: Johannes Scorel Hollandius pictor et viator [1]) faciebat.

Den Hintergrund bilden mehrere Gebäude, unmittelbar hinter der Gruppe rechts ein Haus mit Erkertürmchen und Spitzdach, etwas entfernter links ein Gebäude mit schmalem Renaissancefries; in der Ferne eine Burg auf einem Felsen. Die Landschaft muß von irgend einem Punkte in Ober-Vellach noch heute zu konstatiren sein. Der linke Innenflügel [2]) zeigt einen heiligen Christoph, der das Jesuskind auf der Schulter tragend, die Flut durchschreitet. Der rechte die heilige Apollonia, in der Linken ein offenes Buch, in der Rechten die Zange mit einem Zahne tragend. Auch auf diesem Flügel ist die Landschaft in hohem Grade charakteristisch, ja für den Meister bezeichnend. Die Außenflügel stellen links die Geißelung Christi, rechts den Heiland dar, welcher von Veronika das Schweißtuch hält. Sie sind beide von anderer Hand gemalt, weit roher und ungeschickter behandelt, ja von geradezu abscheulicher Brutalität der Komposition, aber höchst interessant, denn sie müssen von der Hand eines deutschen, vielleicht eines österreichischen Malers herrühren. Im ganzen sind die Tafeln (Kastanienholz) vortrefflich erhalten. Die Farbe ist satt und fett, in Tempera untermalt und mit Harzfarben vollendet, der Auftrag fein und delikat; die Physiognomien des Mittelbildes sind Porträts, mit scharfer, ja meisterhafter Individualisirung.

Auf der Rückseite des Mittelbildes steht in deutscher und lateinischer Schrift: Anno dm̄. 1520, in großen Ziffern, darunter sind zwei Wappenschilde, deren eines dem Patriziergeschlechte Lang von Wellenburg gehören soll. Es sind die Wappen

1) Das Wort kann auch „Amator" heißen. Justi liest: Joannes Scorel hollandius pictorie amator pingebat 1520. Die Komposition entspricht thatsächlich der einfachen Form der Darstellung der heiligen Sippe: Maria mit dem Kinde und Josef; dann Anna (die Frau, welche dem Kinde die Traube reicht) mit ihren drei Gemahlen; links Maria Cleophas mit ihrem Gatten Alphäus und ihren vier Kindern; rechts dagegen Maria Salome mit ihrem Gemahl Zebedäus und ihren Kindern Johannes Evangelista (das Kind mit dem Kelch) und Jacobus major (der Knabe mit dem Muschelhut).

2) Die Flügel sind 62 cm breit und ebenso hoch wie das Mittelbild.

der Stifter des Bildes, und die dargestellten Personen sind offenbar die Mitglieder der beiden Familien. Ob die den Knaben beigegebenen Attribute nur auf ihre Namen hindeuten oder ob in der That das Haupt der einen Familie Zimmermann, das der andern Goldschmied gewesen, wie die Attribute der Kinder ebenfalls andeuten könnten, läßt sich nicht entscheiden.



Das Altarbild zu Ober=Vellach, von Jan Schoreel. (Innenflügel.)

Manche Bemerkung, die sich dem Beschauer aufdrängt, die aber nur durch unmittelbaren Hinweis auf das Gemälde von Wert wäre, will ich übergehen, aber beredteres Zeugnis hat niemals ein Bild über seinen Meister abgelegt, als dieses. So sehen die Werke Schoreels aus, ehe er Rom gesehen.

Wenn ich nur mein Interesse in dieser Beziehung befriedigt hätte, wäre es kaum lohnend gewesen, den Leser so ausführlich mit einem alten Votivbilde vertraut zu machen und dabei die ganze Biographie des Meisters in Bewegung zu setzen, denn was wäre



Der Tod Mariae. Museum zu Köln.

das Resultat anders, als die Kenntnis eines alten Meisterwerkes, welches uns Aufschluß giebt über die Malweise eines halb verschollenen niederländischen Künstlers? Hierzu hätte ein kurzer Hinweis genügt. Aber das Resultat ist ein besseres und ist geeignet, alle Mysterien der Biographie Jan Schoreels, welche in den letzten Jahren zu einem wahren Babel der Verwirrung gemacht wurden, ein für allemale zu enthüllen.

Das datirte und vollbezeichnete Altarbild der Ober-Vellacher Kirche rührt von derselben Meisterhand her, die den „Tod der Maria" in der Pinakothek gemalt hat; das ist dieselbe charakteristische Auffassung der Landschaft, dieselbe Weise zu individualisiren, dasselbe Kostüm der Frauen, es sind dieselben charakteristischen Töne im Rot und im dunklen Grün der Gewänder, es ist dieselbe Weise der Behandlung des Pelzwerks, dieselbe typische Bildung der Kinderphysiognomien und der Hände, kurz gesagt: Der Meister vom Tode der Maria ist Jan Schoreel, ehe er in Italien war.

Der Tod der Maria und dieses Altarbild aus Ober-Vellach können nur um wenige Jahre in ihrer Entstehungszeit differiren, der Meister ist noch vollkommen in jeder Beziehung derselbe. Er steht seiner Aufgabe noch mit derselben unveränderten Auffassungsgabe gegenüber; beide Bilder hat ein und derselbe Geist inspirirt, ein und derselbe Griffel entworfen; er hat nur inzwischen andere Eindrücke empfangen und jene unreife Unruhe abgestreift, welche sich in den Gestalten der Apostel des Todes der Maria im Museum zu Köln so affectirt fühlbar macht. Die unstreitig spätere Darstellung desselben Gegenstandes in der Münchener Pinakothek bekundet bereits einen großen Fortschritt in dieser Beziehung. In dem Ober-Vellacher Bilde aber verwertet er schon die Eindrücke der Werke des älteren Holbein und anderer Meister. Nur kurze Zeit nach dem Ober-Vellacher Bilde, aber vielleicht erst nach seiner Rückkehr aus Jerusalem und während seines Aufenthaltes in Italien ist der herrliche, kleinere Flügelaltar der Gemäldegalerie im Belvedere[1]) in Wien entstanden. Hier zeigen sich bereits die Bekanntschaft mit Mantegna's architektonischen Motiven und die Eindrücke italienischer Renaissance im reichsten Maße. Auf dem Ober-Vellacher Bilde mahnt nur der kleine Renaissancefries des Hauses im Hintergrunde an einen von italienischer Bildhauerhand gemeißelten architektonischen Schmuck, die Umrahmung der Seitenflügel aber an Renaissancemotive, die Schoreel aus zweiter Hand, vielleicht in Basel, von dem älteren oder jüngeren Holbein erhalten hatte. Die Farbe beider Bilder, das untrügliche Kennzeichen jeder in Rede stehenden niederländischen Malerindividualität, ist ganz dieselbe; das ist die Farbe Jan Schoreels und nur die seine; sie läßt sich ebenso wenig beschreiben wie jene des Jan Mabuse oder des Barent van Orley oder irgend eines anderen, aber man kann sie, hat man sie einmal gesehen und empfunden, nie mehr mit einer anderen verwechseln.

Ich bin weit entfernt, die letzten Schlußfolgerungen zu ziehen, für welche das Ober-Vellacher Bild die unumstößliche Prämisse bietet, obgleich sie die Verballhornung des Meisters, zu welcher die Vielschreiberei der jüngsten Generation geführt hat, in geradezu drastischer Weise erschüttern. Jan Schoreels Jugendbilder erfreuen sich aller erdenklichen berühmten Namen, und das Werk so manchen Meisters wird in der Folge einige wesentliche Beeinträchtigungen erfahren. Ich will nur auf zwei Bilder hinweisen, die, weil sie dem „Meister vom Tode der Maria" längst zuerkannt wurden, auch gleich bei dieser Gelegenheit ihrem wirklichen Urheber zufallen mögen. Es sind dies die

1) Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. 1866. I. Teil, S. 180.

beiden mit dem falschen Dürermonogramm bezeichneten Madonnenbilder der Belvedere-galerie, in welchen Waagen [1]) bereits die Hand des Meisters vom Tode der Maria erkannte. Auch diese beiden Bilder sind von Jan Schoreel, und sind gemalt, ehe er nach Italien ging.

Das Ober-Vellacher Bild hat es wohl gelohnt, nach Wien geschickt zu werden. Wenn es hier von seinen Schäden befreit wurde, hat es andererseits dazu gedient, den Maler Jan Schoreel von der Unbill zu befreien, die ihm die Zeit zugefügt, und dem Meister wiederzugeben, was des Meisters ist.

Maler und Bildschnitzer der sogenannten Schule von Kalkar.

Von L. Scheibler.

(Schluß.)

Da der Verfasser an dem Begriffe von einer Kalkarer Malerschule noch festhält (S. VIII), trotz den schon von Eisenmann ausgesprochenen Zweifeln (Schnaase's Gesch. d. b. K. VIII, 375 Note), und da er der unter den Thesen meiner Inaugural-Dissertation enthaltenen Behauptung ausdrücklich widerspricht, daß „die bedeutendsten Werke dieser „„Schule““ von auswärtigen Meistern herrühren“, so fühle ich mich verpflichtet, diese meine Ansicht jetzt näher auszuführen.

Zunächst sind als zu dieser Schule gehörig mehrere Gemälde der Kalkarer Gegend und dorther stammende Bilder in Danzig genannt worden (von Hotho, Becker, Passavant, Kinkel und Schnaase), welche mehr oder weniger mit denen von Jan Joest stimmen sollen. Das ist aber nur bei vier kleinen Flügelbildern im Pfarrhaus zu Rees der Fall, auf der einen Seite einzelne Heiligenfiguren, auf der anderen je zwei kleine Legendenscenen zeigend; die Tafeln können freilich höchstens als Arbeiten aus seiner Werkstatt gelten. Diese Spärlichkeit des Vorkommens von ihm verwandten Bildern in Kalkar und Umgegend bestätigt meine Annahme, daß der dortige Aufenthalt Jan Joests nur ein vorübergehender war.

Sehr bedeutsam ist sodann der Umstand, daß die Werke der Dortmunder Viktor und Heinrich Dünwegge [2]) und ähnliche Arbeiten einen beträchtlichen Bruchteil derjenigen Gemälde bilden, die man unter der Bezeichnung „Kalkarer Schule“ begreift. Lübke hat bei der Abfassung seines Buches über die Kunst in Westfalen den Klevischen Niederrhein nicht besucht, da er damals nur selten über die Grenzen der Provinz Westfalen hinausging; sonst wäre wohl bis jetzt nicht immer nur von zwei Werken der Dünwegge die Rede gewesen: ihrem beglaubigten Hauptwerke in der katholischen Kirche zu Dortmund und der Kreuzigung des Berliner Museums, welche seit 1880 leihweise in dem zu Münster aufgestellt ist. Von ihnen rührt zunächst das große Bild mit den heiligen Familien im Museum zu Antwerpen her, 1826 aus der Kalkarer Kirche dahin verkauft (Wolff VIII, 90); der jetzige Katalog benennt es sogar, höchst auffallenderweise, richtig (früher hieß es, nach einer Besprechung in Burckhardts Kunstwerken der belg. Städte, S. 65, zu urteilen, Jan van Kalkar). Von derselben Hand ist eine noch in der Kirche zu Kalkar befindliche Altarstaffel mit den Halbfiguren von Christus und sechs Heiligen (W. VIII, 35, 38); sie scheint aber nicht zu dem vorigen Bilde gehört zu haben. Weitere Originale der Dünwegge in oder aus der Umgegend sind: das Gerichtsbild im Rathaus zu Wesel und zwei große Tafeln mit Anbetung der Hirten und Kreuzigung, aus Rhein-

---

1) Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. 1866. I. Teil, S. 160, Nr. 16 und S. 161, Nr. 20.

2) Über den künstlerischen Charakter dieser Meister vergl. das angeführte Werk Lübke's und Woltmann-Woermanns Gesch. d. Mal. II, 500—502.

berg, südlich von Wesel, stammend, jetzt beim Kunsthändler Karl Maurer in München, welcher sie auf der Münchener Ausstellung von 1876 als Jan van Kalkar bezeichnet hatte.[1]) Aus der Werkstatt sind dagegen die beiden Predellen in Kalkar mit dem Gekreuzigten nebst fünf Heiligen, und mit zehn Heiligen (Wolff 46, 52); ferner zwei Tafeln in der Kirche zu Rheinberg, die eine mit S. Ursula nebst Jungfrauen, die andere mit S. Elisabeth von Türingen nebst zwei anderen Heiligen.

Die beiden Tafeln mit der Darstellung der heiligen Familien im Chore des Xantener Domes (Wolff 48, Note 6) und die Flügel eines ebendort befindlichen Schnitzaltares mit der Antoniuslegende[2]) innen rühren von einem den Dünwegge sehr nahe stehenden westfälischen Meister her, den ich nach einem Hauptwerk, dem Altare mit der Kreuzigung in der Kirche zu Kappenberg bei Lünen, den Meister von Kappenberg nennen möchte. Sonstige Werke desselben sind: eine heilige Familie nebst den Eltern Mariä und dem Stifter im Museum zu Münster, aus Kloster Klarholz, östlich von Münster, stammend; daselbst auch zwei kleine Tafeln mit S. Ursula und einem heil. Papste; Kaldenhoff bei Hamm, Sammlung Löb, zwei Tafeln mit Tempelgang Mariä und Abendmahl; Köln, Domkaplan Schnütgen, Anbetung der Könige, aus der Weseler Gegend; Berlin No. 1193, Verkündigung und Geburt; endlich noch einige kleinere und geringere Bilder im Privatbesitz.[3])

Eine dritte Kategorie der irrtümlicherweise als der Kalkarer Schule angehörig bezeichneten Gruppe von Bildern in der Art der Dünwegge besteht aus verschiedenen Werken, welche diesen Meistern mehr oder weniger verwandt sind, alle aber tiefer stehen und starke Abweichungen untereinander zeigen. Das altertümlichste derselben ist der etwas derbe wenn auch energische Altar mit dem Tode Mariä in Kalkar (Wolff VIII, 14, 47, 48; Phot. Nr. 69, 71—72). Von einem biederen, allein sehr geringfügigen Maler sind die ebendort befindlichen Flügel mit der Ursulalegende (Wolff 14, 37; Phot. Nr. 15—16; von Raps größer aufgenommen). Ferner gehören dahin: ein großer Altar mit der Kreuzigung im Besitze eines der Herren Becker (früher Gebr. F. und J. A. Becker) in Deutz, aus einem kleinen Orte bei Dinslaken stammend[4]); ein Altar in der protestantischen Kirche zu Schermbeck, westlich von Wesel, und zwei Tafeln mit Geburt Christi und Anbetung der Könige, früher Nr. 28—29 der Augsburger Galerie, seit Kurzem in Schleißheim, Clementinische Sammlung.

Leider sind unsere Nachrichten über die Dünwegge außerordentlich spärlich: sie beschränken sich darauf, daß der angeführte Dortmunder Altar im Jahre 1521 von Viktor und Heinrich Dünwegge gemalt worden ist; Lübke bemerkt dazu, daß die Familie Dünwegge in jener Stadt heute noch vorkommt. Diese Meister nebst ihrer Schule scheinen ziemlich gleichmäßig für den Dortmund benachbarten Teil Westfalens und für den deutschen Unterrhein gearbeitet zu haben. Auch ist kein Grund vorhanden, jene große und damals sehr blühende Stadt als ihren Sitz zu

1) In der Fremde zerstreute Bilder der Dünwegge, wovon die Herkunft sich nicht nachweisen läßt, sind folgende: Berlin, Dr. H. Weber: Altar mit den Halbfiguren von Christus dol., Maria, Johannes; Flügel: zwei Heilige; Darmstadt, Nr. 190: Thronende Madonna in Landschaft; Köln, J. J. Merlo, getrennte Seiten eines Flügels: Christus vor Pilatus; sechs Heilige mit Engeln und Stiftern (Gerhard van Wesel, Bürgermeister von Köln 1494—1507, nebst Frau); München, Nr. 91: Kreuzigung, seit kurzem richtig benannt. Nürnberg, Moritzkapelle, Nr. 26: Beweinung (früher, wie das vorige, „Engelbrechtsen" benannt).

2) Crowe und Cavalcaselle, Altniederl. Mal., S. 363, thun letzteren die Ehre an, sie für vlämisch zu erklären, gehen aber, nach ihrer nicht sehr löblichen Gewohnheit, nur Werke gekannter Meister näher zu betrachten, nicht weiter darauf ein.

3) Lübke hat in seinem Buche über Westfalen zwei dieser Bilder besprochen, dieselben nach meiner Ansicht jedoch nicht an richtiger Stelle untergebracht (S. 354, 363); die Tafel der Sammlung Löb erwähnt er nicht, obgleich es die oft von ihm angeführte, früher im Besitz von Prof. Haindorf in Münster gewesen ist.

4) Springer erklärte im D. Kunstblatt von 1855, S. 323 dieses mittelmäßige Machwerk für ein „hervorragendes Werk eines dem Meister der Lyversberger Passion ganz nahe stehenden Künstlers, überaus wichtig für die Entwickelung der kölnischen Malerei". Quanto mutatus ab illo ist doch dieser jetzt so fanatische Verächter der deutschen und speziell der niederrheinischen Malerei jener Zeit, welcher gegenwärtig weit bessere dortige Meister unausstehlich findet!

bezweifeln, und dafür das kleine Kalkar zu substituiren, in dessen Archiven ihr Name kein einziges Mal vorkommt.[1]) Wolff setzt zwar die beiden im vorigen Absatz genannten in Kalkar befindlichen Bilder in die Jahre 1458 und 1455; indes ist es zweifelhaft, ob diese die Stiftung der Altäre anzeigenden Daten sich auf die an den Altären angebrachten Kunstwerke beziehen, und letztere scheinen dem Stile nach kaum so früh sein zu können, wenn auch die Entscheidung hierüber, wegen des Fehlens von ferneren Datirungen bei Dünwegge'schen Werken, schwierig ist.

Was sonst noch von Gemälden der sogenannten Schule von Kalkar übrig bleibt, ist wenig, und meist nicht sonderlich bedeutend. In Kalkar selbst sind die Flügel mit der Sebastianslegende (Wolff 14, 37, 38, 41) mäßige Produkte in dem zu Anfang des 16. Jahrhunderts am Niederrheine und in den Niederlanden stark und ziemlich gleichmäßig grassirenden Stile, den Justi als die Barockzeit der van Eyck'schen Schule charakterisirt hat (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. II, S. 199). Wolff setzt diese Flügelbilder wegen des Stiftungsdatums des Altars, wozu sie gehörten, in das Jahr 1450, was, wie schon die Trachten beweisen ein halbes Jahrhundert zu früh ist. Das Altärchen mit der Messe Gregors, von dem Wolff 49 (Phot. Nr. 47), gleichfalls annimmt, daß es aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stamme, ist ein ganz unbedeutendes, ins Ende des Jahrhunderts fallendes Machwerk (1492 von Boegert gefirnißt, wohl unmittelbar nach seiner Vollendung). Eines der anziehendsten Bilder der Kirche ist dagegen die Tafel mit der Kreuzigung und zwei Heiligen, um 1500 (Wolff 70; eine schwache Photographie davon Nr. 70); doch habe ich weder in der Umgegend noch in Westfalen und den Niederlanden etwas Verwandtes gefunden. Auch in der Marienkirche zu Danzig will man seit Hotho, Passavant und Schnaase einige Bilder von „Kalkarer Meistern" entdeckt haben; bei zweien dieser Werke war Veranlassung zu jener Annahme der Umstand, daß sie von Familien gestiftet sind, die aus Kalkar nach Danzig gekommen. Das eine derselben ist ein Altar mit vielen Scenen aus dem Leben Christi (ausführlich von Hotho, Gesch. d. deutsch. u. niederl. Mal. 2, 187 besprochen). Er fällt noch ins 15. Jahrhundert und steht unter Bouts' Einfluß, wenigstens die Flügel, welche auffallenderweise besser als das altertümlichere Mittelbild sind. Das andere Danziger Werk besteht aus den Gemälden auf den Flügeln des Schnitzaltars der Ferberkapelle, der zwischen 1481—84 fällt; dieselben haben nicht den geringsten Zusammenhang mit dem vorigen Werke, dagegen wohl einige Ähnlichkeit mit Memlings Weise. Daß die Urheber beider Werke Kalkarer Maler gewesen sein können, mag man immerhin zugeben, doch wird ihre „Schule" wenig Ehre damit einlegen; denn es ist ziemlich gleichgültig, welchen Ursprunges solche mittelmäßige Nachahmungen der Niederländer sein mögen. Die Gemälde auf den Doppelflügeln des schönen Schnitzaltars von 1516 in der Reinholdskapelle, welche Bilder Passavant im Kunstblatt v. 1847, S. 133, der „Kalkarer Schule" zuschreibt, sind dagegen ein Hauptwerk des Kölner Meisters vom Tode Mariä, vollkommen zu dessen gleichzeitigen Arbeiten stimmend. Auch in der Galerie zu Berlin glaubten die dortigen ehrwürdigen Väter der altdeutschen Kunstgeschichte[2]) verschiedene Bilder

1) J. B. Nordhoff stellte es schon 1873 in den Jahrb. d. rhein. Altertumsfreunde, Heft 53, S. 63, als eine Aufgabe der vergleichenden Kunstwissenschaft hin, zu untersuchen, ob die spätgotische Kunstblüte von Dortmund und Soest einen Anteil an den Kalkarschen Tafelgemälden habe; und Prof. Woermann teilte mir Anfang 1881, noch ehe er meine Ansicht kannte, mit, daß er die von mir in die Dünwegge-Gruppe gesetzten Bilder der Kalkarer Gegend für westfälischen Ursprunges hielte.

2) Da mir die Bemerkung gemacht wird, Übelwollende könnten mir in die Schuhe schieben, das hier für Waagen, Hotho, Kugler und Schnaase gebrauchte Prädikat „ehrwürdig" sei ironisch gemeint (und freilich hatten dieselben gerade mit der „Kalkarer Malerschule" wenig Glück), so ergreife ich die Gelegenheit zu erklären, daß es ebenso pietätlos wie unhistorisch wäre, die großen und bleibenden Verdienste dieser Männer um die wissenschaftliche Erforschung der altdeutschen und niederländischen Malerei zu leugnen. Überlassen wir es der selbstgefälligen Oberflächlichkeit alles Deutsche verfolgender Ausländer, sich über verfehlte Taufen namentlich Waagens lustig zu machen, oder gar Phantasiegebilde auszuhecken, denen man es ansieht, daß die Spatzen es für unnötig gehalten, sich mit seinen Forschungen gründlich bekannt zu machen: wir Deutsche wissen, daß noch niemand aufgetreten, der auf dem betreffenden Gebiete sich mit Waagen messen könnte, wenn auch seit dessen Tode durch Einzeluntersuchungen mehrerer die Wissenschaft in manchen Punkten beträchtlich fortgeschritten ist.

der „Kalkarer Schule“ zu sehen; doch haben dieselben ebenso wenig mit einander als mit irgend einem Gemälde der Kalkarer Gegend gemein. Für die Legendenscene Nr. 604 bin ich erst kürzlich auf einen bestimmten Namen gekommen: Jakob Cornelisz van Amsterdam, welche Benennung von verschiedenen Seiten Anklang findet. Der Altar mit der Kreuzabnahme Nr. 606, datirt 1513, ist durch den Umstand näher bestimmbar, daß zwei stilgleiche, wenn auch flüchtiger ausgeführte Tafeln vorkommen, die aus einer Kirche in Köln stammen, wo man schwerlich die berühmte Kalkarer Schule zur Anfertigung von Gemälden in Anspruch genommen hat (Nr. 693 in München, und 253 nebst 555 in Köln; letztere beiden waren, was in Vergessenheit geraten, Vorder- und Rückseite derselben Tafel, welche das Gegenstück der Münchener ist). Die Bestimmung des Todes Mariä (Nr. 552) hat mir von vorneherein viel Schwierigkeit gemacht; man könnte dies Bild mit ebenso viel Recht für spanisch als für Kalkarisch halten, wahrscheinlich ist es aber niederländisch, noch aus dem 15. Jahrhundert. Eine Mater dolorosa endlich, Nr. 694 in München, in der guten alten Zeit Jan van Kalkar benannt, ist eine freie Wiederholung eines größeren Exemplars in der Sakristei der Kathedrale zu Brügge (wie die Vergleichung mit der Photographie des letzteren Bildes ergiebt). Doch ist auch dieses kein Original, sondern geht wohl auf ein solches von R. v. d. Weyden zurück.

Wenden wir uns nun zu den Bildschnitzern von Kalkar, so finden wir unter den sechzehn mit Namen bekannten, welche Wolff aufführt, neun Meister, von denen noch Werke in der Kirche enthalten sind. Der älteste von diesen ist Arnt, über den die Nachrichten ziemlich reichhaltig sind; er hatte (wenigstens zeitweise) seinen Wohnsitz in Kalkar und wurde von dort aus auch noch beschäftigt, als er nach Zwolle gezogen war. Von ihm ist ein Christus im Grabe und wahrscheinlich auch der Altar mit neun Scenen aus dem Leben Mariä (nicht die sieben Freuden Mariä, wie W. meint). Da bei seinem Tode (1491) letzteres Werk noch nicht ganz vollendet war, so wurde die Fertigstellung dem Evert van Monster übertragen (S. 24). W. sagt an einer anderen Stelle (S. 38), die Gruppen im Untersatze seien von diesem Gehilfen; dafür fehlen aber die Belege. Der Meister des Annenaltars, vollendet 1490, ist Derick Boegert. An den Schnitzwerken des Hochaltars haben drei Künstler um 1498—1500 gearbeitet: die Passionstafel im Schreine ist von Loedewich, zwei von den drei Gruppen des Untersatzes von Jan van Haldern, und die kleinen Scenen nebst zwei großen Halbfiguren, in der Einfassung des Schreines, von Derick Jeger. Heinrich Beruts verfertigte das Chorgestühl von 1505—1508, und den Kronleuchter mit der Figur der Madonna um das letztere Jahr. Der Altar der sieben Schmerzen Mariä wurde gegen 1521 von Heinrich Douwermann vollendet; und der letzte dieser Reihe von Meistern ist Jan Boegel, von dem die um 1541—43 entstandenen vier Einzelfiguren des Johannesaltars herrühren; dieser Künstler kommt von 1527 an in Kalkar vor. Ferner werden noch sieben Bildschnitzer genannt, meist freilich nur kurz erwähnt und vorwiegend als Handwerker und Gehilfen.

Untersuchen wir nun, wie es mit der Heimatsangehörigkeit dieser Bildschnitzer steht, so finden wir, daß nur drei von ihnen längere Zeit hindurch als in Kalkar ansässig erscheinen: Kersten van Ringenberch, Douwermann und Boegel. Ebenfalls drei werden früh dort erwähnt (namentlich in einer Kriegerliste von 1480), sind aber später längere Zeit auswärts thätig: in Zwolle (Arnt) und Wesel (Beruts); der spätere Aufenthaltsort des dritten, Loedewich, wird nicht angegeben. Zwei Meister kommen von auswärts, arbeiten aber eine Zeitlang in Kalkar: Evert van Monster, Schüler des Arnt, und Boegert (Nordhoff, Org. f. christl. Kunst 1868, 251). In den eben angeführten durch Nordhoff publizirten Nachrichten treten endlich drei von Wolff nicht erwähnte Bildschnitzer auf, welche in anderen Orten für Kalkar beschäftigt wurden oder wenigstens in Vorschlag dafür kamen: Rabe aus Emmerich 1491, Arnt van Lorenwert 1488, wahrscheinlich zu Wesel, und Gaert Hartoch, mit welchem mehrere Mitglieder der Liebfrauenbrüderschaft in demselben Jahre sich nach Zutphen und Deventer begaben, um dort Altarwerke zusammen anzusehen — wahrscheinlich, um ihm einen Auftrag auf ein solches zu geben. Auch

der andere Arnt, der Meister des Marienaltars, wurde bei dieser Gelegenheit, wie öfter, von der Brüderschaft zu Rate gezogen. Nordhoff a. a. O., S. 238, kam aus den von ihm gegebenen Nachrichten zur Ansicht, daß „keine lokale Schnitzerschule zu Kalkar bestanden habe, daß vielmehr sämtliche Künstler von außen her, von Holland, dem Rheine und von Westfalen herangezogen worden seien". Aus dem weiteren jetzt von Wolff veröffentlichten Materiale ergiebt sich aber, daß dieser Ort doch einen größeren Anspruch auf eine einheimische Blüte der Bildschnitzerei hat (wenigstens insofern, als mehrere der betreffenden Meister dort längere Zeit thätig waren, wenn sie auch als schon ausgebildete Künstler aus den Niederlanden dahin gekommen sein mögen). Freilich kann über diese Frage erst nach der ausführlichen Publikation der Urkunden endgültig entschieden werden. Jedenfalls ergiebt sich schon aus den vorliegenden Mitteilungen, daß die Kalkarer Schnitzwerke einige Jahrzehnte vor und nach 1500 im engsten Zusammenhange mit der niederländischen, namentlich der holländischen Kunst stehen; auch Wolff gesteht dies zu.

Leider wird sich dies durch die Vergleichung der Kalkarer Werke mit denen der benachbarten holländischen Gegenden schwerlich mehr kontrolliren lassen, da in den letzteren kaum etwas davon erhalten zu sein scheint, wenigstens weiß Lotz' Statistik nichts davon. Und ob durch die genaue Untersuchung der Schnitzaltäre auf deutschem Gebiete in der Umgegend von Kalkar etwas hierüber auszumachen ist, muß die Spezialforschung entscheiden, [1]) welche bis jetzt noch ziemlich wenig dafür gethan hat. Es wird sich wohl ergeben, daß die kalkarisch-niederländische Schnitzerschule von der westfälischen und der Kölnischen durch hinreichend deutliche Merkmale zu unterscheiden ist. Von Werken der westfälischen hat schon Lübke eine beträchtliche Anzahl zusammengestellt; diese Schule hat aus dem 15. Jahrhundert sehr ansprechende Schöpfungen aufzuweisen. Von bedeutenden Kölnischen Schnitzaltären ist leider wenig am Orte geblieben; doch beweist schon der Altar aus Pfalzel in der Ambraser Sammlung zu Wien und der erwähnte in Danzig, daß auch auf diesem Gebiete Köln eine hervorragende Stellung einnahm.

Ein genaueres Eingehen auf den künstlerischen Charakter und Wert der Werke von den mit Namen bekannten Kalkarer Bildschnitzern lag nicht in Wolffs Absicht: er macht nur gelegentliche Bemerkungen darüber. Schon nach den Photographien des oben angeführten Albums kann man sich indes über manche dieser Meister ein Urteil bilden. So über Arnt, von dessen Marienaltar außer der Totalansicht zwölf einzelne Scenen in gut gelungenen Aufnahmen vorhanden sind (leider ist sein beglaubigter Christus im Grabe nicht dabei; wohl, weil er stark überschmiert ist). Auch die Werke von Boegert und Jan van Haldern sind gut gekommen; letzterer ist ein etwas süßlicher, manierirter Geselle und man muß Wolff Recht geben, daß die Fußwaschung von anderer besserer Hand ist als die beiden übrigen Scenen des Untersatzes. Sehr schade ist, daß die figurenreiche Kreuzigung mit je zwei Passionsscenen zu den Seiten, im Schrein des Hochaltars, von Meister Loedewich, nur in zwei Blättern aufgenommen ist, von denen das die linke Hälfte darstellende außerdem noch zu den wenig gelungenen gehört. Hier hätten unbedingt die vier seitlichen Scenen und womöglich auch die verschiedenen Gruppen der Kreuzigung einzeln abgebildet werden müssen, wogegen manches Unbedeutende von Skulpturen und Gemälden hätte weggelassen werden können. Auch die zwölf kleinen Gruppen von Jeger sind gar zu klein ausgefallen; wenigstens einige davon hätten größer reproduzirt werden sollen; denn sie versprechen viel, und die beiden zugehörigen großen Halbfiguren von Propheten bestätigen dies. Die bis jetzt genannten Meister, deren Werke in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts fallen, sind, mit Ausnahme Jans van Haldern, sämtlich bedeutende und ursprüngliche Charaktere, welche

1) Allerdings ist es fraglich, ob Springer seine Approbation zu solchen müßigen Untersuchungen über unsere „braven Handwerksmeister" geben wird; sein nur auf die geschichtsphilosophische Durchleuchtung der deutschen Kunstgrößen gerichteter Sinn hat jene liebenswürdigen Künstler ja aus der Kunstgeschichte (wie sie ihm als Ideal vorschwebt) verwiesen und der Geschmacklosigkeit der Lokalpanegyriker überantwortet (siehe seine Ausgabe von Crowe-Cavalcaselle, Altniederl. Malerei, S. 400—401, und „Im neuen Reich" 1881, S. 751) — doch, da leuchtet mir ein Hoffnungsstrahl: auch die Niederländer kommen ja hier in Betracht, und nun ist alles gut!

die Vergleichung mit den wenigen erhaltenen niederländischen Werken dieser Zeit (z. B. den Altären im Brüsseler Altertumsmuseum und den Fragmenten in den Museen von Utrecht und dem Haag) nicht zu scheuen brauchen. Das Chorgestühl von Bernts ist in zwei Totalansichten und zwei Blättern mit figürlichen Details aufgenommen; letztere stehen aber sehr gegen das Ornamentale an diesem Werke zurück. Von dem durch denselben Meister ausgeführten Kronleuchter mit Figuren ist nur ein wenig gelungenes Blatt vorhanden. Douwermanns Altar ist hingegen gut, mit zehn Blättern, bedacht. Wenn Wolff ihn das „anerkannt reichste und herrlichste Altarschnitzwerk der Kirche" nennt, so kann ich dies nur in betreff der Technik gerechtfertigt finden, die im Ornamentalen, namentlich dem Rankenwerke, allerdings das Unglaublichste leistet: die sieben Scenen der Schmerzen Mariä sind zwar gut komponirt und von schwungvoller Bewegung, jedoch gar zu bäuerisch in den Formen und zu oberflächlich im Ausdruck. Einer der anziehendsten Kalkarer Bildschnitzer ist dagegen Boegel, dessen Altar von 1541—43 mit den Einzelfiguren der beiden Johannes, des Matthäus und Lukas noch auffallend mild und naiv für diese Zeit ist, dabei von virtuoser Technik. Nach meiner Ansicht ist der Altar mit den großen Standbildern von Petrus, Magdalena und Paulus ebenfalls von Boegel, wenn auch wegen des altertümlicheren Faltenwurfes aus früherer Zeit. Dies Werk stand früher auf einer 1518 gestifteten Altarmensa; doch kann, wie schon früher bemerkt, die Ausführung der auf einer solchen befindlichen Kunstwerke auch später fallen. Beide Altäre, die sich in der Anordnung und den Renaissanceornamenten in den Einfassungen sehr gleichen, sind in den Photographien reichlich bedacht. Auch bei der Einzelfigur des Rochus, Nr. 13 des Albums, kann man an Boegel denken.[1])

Gute Schnitzwerke von unbekannter Hand sind der 1469 geweihte Gekreuzigte mit Maria und Johannes (in vier Blättern photographirt) und der bemalte Altar mit Scenen aus der Georgslegende, von 1455, den Wolff das „in betreff von Schönheit und Wirkung hervorragendste von allen Schnitzwerken der Kirche" nennt. Ist hieran nun auch ein Fragezeichen zu machen, so wäre es doch gut gewesen, einige dieser Scenen größer abzubilden, während jetzt die im Schreine nur in der Aufnahme des ganzen Altarwerkes vorliegen. Die ursprünglich nicht zugehörigen Darstellungen im Untersatze machen sich dagegen auf drei Blättern mit ihrer Armseligkeit breit. (Was das Kalkarer Album noch sonst an wichtigeren Photographien enthält, ist: eine Ansicht des Rathauses, eine der Kirche von außen und vier von innen; ferner vier Blätter mit Kirchengerät.)

Die in der „Erläuterungen" betitelten zweiten Abteilung des Wolffschen Buches gegebenen Beschreibungen der Kunstwerke sind ziemlich ausführlich gehalten, namentlich bei den Bildern Jan Joests. Der Verfasser flicht auch manche ikonographische Bemerkungen ein, für die er als Geistlicher ein besonderes Interesse hat; einiges davon mag für christliche Kunstsymboliker von Bedeutung sein.

---

1) Bei der großen Bedeutung, welche die meisten der genannten Skulpturen beanspruchen, ist es auffallend, daß der einzige selbständige Versuch einer Geschichte der nordischen Bildnerei dieser Zeit, der betreffende Abschnitt in Lübke's Geschichte der Plastik, über die Schnitzwerke in Kalkar und Umgegend nur die kurze Bemerkung enthält: „Weiter abwärts (am Rhein, unterhalb Köln) endlich die bedeutenden aber späten Altäre im Münster zu Xanten und in der Klosterkirche zu Kalkar". Sie bildet den Schluß einer Besprechung der Schnitzwerke am Niederrhein von 1450—1550, wobei frühe und späte, gute und geringe von ziemlich weit auseinander liegenden Gegenden in buntem Durcheinander aufgeführt werden. Im Interesse einer gleichmäßigen Behandlung müßte dieser aus der zweiten Auflage unverändert in die dritte übergangene Abschnitt unbedingt erweitert werden, während manche oberdeutsche an Kunstwert beträchtlich tiefer stehende Werke, z. B. die in Schwäbisch Hall, welche sich in jenem Buche einer weit eingehenderen Würdigung erfreuen, sich viel kürzer fassen ließen. — Wolff ist also insofern im Rechte, wenn er auf S. VIII sich beklagt, daß noch in keiner Kunstgeschichte von einer in Kalkar blühenden Schnitzerschule die Rede gewesen; doch hatte schon E. aus'm Weerth in seinen Kunstdenkmälern eine solche im weitgehendsten Umfang anerkannt und vier Altäre in großen Lithographien publizirt, die freilich, wegen der unbeholfenen Zeichnung des modernen „Künstlers", keine große Propaganda für die Originale machen konnten. (Natürlich ist hierbei zu berücksichtigen, daß diese Abbildungen aus dem Anfange der fünfziger Jahre stammen; die späteren Bände des Werkes zeigen die zu erwartenden Fortschritte.)

Im Jahre 1818 war — aus welchem Grunde, ist nicht angegeben — große Revolution in der Kalkarer Kirche: die Bestandteile der alten Altäre wurden willkürlich zu neuen zusammengestellt, so daß jetzt die meisten derselben aus zwei bis drei heterogenen Stücken bestehen. Hoffentlich giebt Wolff später genauere Auskunft über das Verhältnis der früheren zu den jetzigen Altären; gegenwärtig kann man sich nämlich darüber nur mühsam und aus gelegentlichen Bemerkungen orientiren. Statt der jetzigen sieben waren früher fünfzehn Altäre vorhanden, und doch scheint mehr davon durch den Zahn der Zeit und der Holzwürmer gefressen als durch Entwendung und Verkauf weggekommen zu sein. Auf letztere Weise nur zwei größere Werke: 1826 die besprochene Tafel der Dünwegge mit den heiligen Familien, jetzt im Antwerpener Museum, und der Kreuzaltar mit bemalten Passionsscenen, 1447 „vollendet und aufgestellt". Wolff nennt einen Altar mit der Kreuzigung im Nationalmuseum zu München, der aus Kalkar stammen soll, als vielleicht mit dem erwähnten identisch; dies ist jedoch unwahrscheinlich, weil der Münchener unbemalt ist und, meiner etwas verblaßten Erinnerung nach, später sein, schon um 1500 fallen muß. Er ist nicht sonderlich bedeutend, kann aber wohl mit den Kalkarer Schnitzwerken zusammenhängen.

Die oben an letzter Stelle angezeigten Photographien zum Xantener Dome sind vorläufig ohne Text, nur mit kurzem Inhaltsverzeichnis, ausgegeben worden. Hier nimmt das Architektonische einen großen Raum ein: acht Blatt sind dem Äußeren der Kirche und dreizehn dem Inneren gewidmet, auch ist viel von reichem und interessantem Kirchengerät, namentlich Altargewänder, aufgenommen, was die Enthusiasten des alten Kunstgewerbes und die Ausüber des modernen interessiren wird. Die Ausbeute an Bildwerken ist hingegen viel geringer als in Kalkar. Die großen Steinskulpturen vor der Kirche, erträgliche Arbeiten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, sind in fünf Blättern aufgenommen. Dann finden sich Abbildungen von fünf Schnitzaltären, wovon jedoch nur zwei von größerer Bedeutung sind: einer mit Scenen aus dem Leben Mariä und ein anderer mit vier Heiligenstatuen im Schreine. Von letzteren wären größere Abbildungen erwünscht gewesen, ebenso wie von den zugehörigen Flügelgemälden mit der Antoninslegende, von dem oben erwähnten Westfalen in der Art der Dünwegge. (Die ebenfalls früher angeführten zwei Tafeln im Chore, von demselben Meister, sind leider auch nicht zu ihrem Rechte gekommen.) Sehr reichlich ist der dagegen der erstgenannte Altar bedacht, welcher in Anordnung und ausgelassener Ornamentik dem Altare Douwermanns in Kalkar verwandt ist. Auch beim Xantener stehen Zeichnung und Ausdruck bei den noch späteren, schon stark von Michelangelo vergifteten Skulpturen der meisterhaften Behandlung des Technischen nach. Auffallend ist, daß gar nichts von den Gemälden des Hochaltars, dem Hauptwerk Bruyns, reproduzirt ist. Wenn auch ihr Wert wegen der ans rüpelhafte streifenden, grobknochigen Nachahmung Michelangelo's nur ein bedingter ist, so bleiben ihnen noch immer genug bedeutende Eigenschaften, namentlich die Menge ausgezeichneter Bildnisköpfe.

Kunstlitteratur.

Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, herausgegeben mit allerhöchster Genehmigung Sr. Maj. des Kaisers Franz Joseph I. unter der Leitung des k. k. Oberstkämmerers, Feldzeugmeisters Franz Grafen Folliot de Crenneville von Quirin v. Leitner. Mit einer geschichtlichen Einleitung, einem facsimilirten Namensverzeichnisse und 255 Heliogravüren. Wien, Druck und Verlag von Adolf Holzhausen. 1880—82. kl. Fol.

Als vor zwei Jahren die ersten vier Lieferungen dieser Publikation der merkwürdigen Bilderhandschrift aus dem Nachlasse Maximilians I. ans Licht traten, wurde die Bedeutung

des Ganzen, der Zusammenhang des „Freydal“ mit den übrigen Illustrationswerken des Kaisers und der artistische Wert der Turnierbilder von mir auf Grundlage der Leitner'schen Forschungen im allgemeinen dargelegt. (Bd. XVI, S. 126 ff.) Jetzt haben wir nun die Gesamtheit der Darstellungen in vorzüglichen Lichtbildern vor uns, und mit der Schlußlieferung (der 26.) ist auch der gelehrte Apparat, welchen der Herausgeber dem Werke beigegeben hat, vollständig erschienen. Ich kann es mir nicht versagen, aus diesem Anlaß die Leser noch einmal auf die hochinteressante, für die Geschichte der Zeit Maximilians nach den mannigfaltigsten Richtungen hin lehrreiche Publikation aufmerksam zu machen und einige Bemerkungen hinzuzufügen, welche der Leitner'sche Text mir nahe legt.

Leider hat sich über die Zeichner und Illuminirer der Bilder zum „Freydal“ bisher nichts Urkundliches ermitteln lassen. Die wichtigste Notiz findet man in einem Schreiben des Kaisers an Sigmund von Dietrichstein vom 14. Oktober 1512, worin es heißt: „der Freydal ist auch wol halb aussgemacht vnnd den maisten tail an solchem allen haben wier zu Cöln gemacht“. Der Kaiser residirte um jene Zeit in Köln, und Leitner hält es daher für möglich, daß sich im dortigen Archiv über etwaige Kölner Meister, die an dem Werke beschäftigt waren, urkundliche Nachrichten finden. Der Wink wird von den rheinischen Lokalforschern gewiß nicht unbeachtet bleiben.

Über die Entstehungszeit des „Freydal“ ergiebt sich folgendes: 1502 finden wir die erste sichere Andeutung der Absicht des Kaisers, die „Mummereien“, welche bekanntlich den Abschluß der Turniere bildeten, „in ain Buch mallen“ zu lassen. Aus andern bestimmten Aufzeichnungen geht hervor, daß der Kaiser schon in den Jahren 1505—1508 den „Freydal“ mit dem „Theuerdank“ in jenem Zusammenhange gedacht hat, in welchem ihn der Textentwurf zum „Freydal“ zeigt, wie bereits in meiner früheren Anzeige erörtert wurde. Damit übereinstimmende Notizen kommen in dem Gedenkbuche vor, welches der Geheimschreiber Maximilians, Marx Treytzsauerwein, auf den mündlichen Befehl des Kaisers in den Jahren 1509—13 niederschrieb. Da steht z. B. Fol. 2: „Vermerkt die puecher so die Ro. Kay. Mt. dannen richten will“, darunter mit der „Erenporten“, dem „Weyßkunig“, dem „Tewrdannck“, dem „Trympfswagen“ u. a. auch der „Freytal“. Aus einem andern Codex, v. J. 1512, welcher ausschließlich von den litterarischen und artistischen Unternehmungen des Kaisers handelt, wird ersichtlich, wie derselbe den „Freydal“ angeordnet wünschte. Ursprünglich sollten nur die „Rennen“, „Stechen“ und „Turniere“ in das Buch aufgenommen, die „Kämpfe“ (zu Fuß) und die „Mummereien“ ausgeschlossen bleiben. Später (in der 2. Hälfte d. J. 1512) wurden die letzteren mit hineinbezogen und damit der Plan des Ganzen festgestellt. Übrigens ist dieser von Marx Treytzsauerwein abgefaßte litterarische Gesamtentwurf der endgültigen Ratificirung durch den Kaiser nicht mehr unterzogen worden. Daß die Illustration des „Freydal“, ebenso wie die der übrigen, mit ihm in geistigem Zusammenhange stehenden Werke, in Holzschnitt ausgeführt werden sollte, geht ebenfalls aus dem bereits citirten Schreiben des Kaisers an Sigmund von Dietrichstein (v. 14. Oktober 1512) hervor. Da heißt es nämlich ferner: „Wier haben auch den Weißen Koenig wol zum halben tail geferttigt; aber die Figuren, weil vil darzue gehören, sein noch nit all geschnitten; desgleichen auch die Figuren, so zum Freydal gehören; dan der viel sein werden, bey drithalb hunderten allein der Freydal“. Nachdem der bildliche Entwurf zu letzterem wahrscheinlich i. J. 1515 abgeschlossen war, begann alsbald auch die Ausführung in Holzschnitt. Am 28. Februar 1516 sendet der Kaiser an Conrad Peutinger in Augsburg sechs Abbildungen zu seinen Werken, darunter drei zum Freydal. Peutinger antwortet darauf am 9. Juni 1516: „Nun sein die drey Figuren in Tewrdank vnd weiskunig gehorig vor langest gerissen, geschnitten und ausgemacht worden, aber der dreyer Figuren halber in den Freydall gehorig hab ich E. kayss. Mt. hieuor in mer meinem schreiben in aller undertenigkeit anzaigt, das Schonsperger“ (d. i. Hans Schönsberger, der Augsburger Buchdrucker) „nit wissen trag, wie groß die Figuren in den Freydall gehorig durch den maler gerissen werden, noch bisher kein Bescheid empfangen“. Damals also hatte man mit dem Zeichnen („Reißen“) der Figuren auf die Holzstöcke noch nicht begonnen. — Wer dies gethan und wer die Stöcke geschnitten hat, wissen wir nicht. Doch weisen die fünf er=

haltenen Abdrücke, welche Leitner in Facsimile mitteilt, auf Hans Burgkmair als Zeichner hin. Die Holzschneider werden dieselben sein, welche am „Triumph“ arbeiteten. — Über die weiteren Schicksale des „Freydal“, welchen der Kaiser unvollendet hinterließ, muß ich die Leser auf Leitner's Text verweisen. Im Jahre 1806 gelangte das Bilderwerk mit der Ambraser Sammlung nach Wien.

Den sachlich wertvollsten Teil der Arbeit des Herausgebers bilden die Mitteilungen über die Grundidee des „Freydal“ und den Wert der Abbildungen desselben für das Turnierwesen und die höfischen Sitten jener Zeit. Das Buch ist, wie wir wissen, eine Chronik aller Kämpfe, Turniere 2c., an denen Maximilian teilgenommen, eingekleidet in das poetische Gewand von dessen Minnefahrt um Maria von Burgund. Da Maximilian unbestritten die erste Autorität seiner Zeit im Turnierwesen war, so hat der „Freydal“ als sein ureigenstes Turnierbuch unter allen ähnlichen Werken den höchsten Rang zu beanspruchen. Der Kaiser betrieb das Turnierwesen nicht nur als bloßes Ritterspiel, sondern er war auch praktisch erfahren in allen dazu gehörigen Künsten und Gewerken, insbesondere ein vorzüglicher Harnischmeister und Plattnereiverständiger. Alles, was der „Freydal“ an Rüstungen, Waffen und Kostümen enthält, besitzt daher für diesen Zweig der kulturgeschichtlichen Forschung einen außerordentlichen Wert und Leitner widmet ihm deshalb auch die eingehendste, von gründlicher Sachkenntnis zeugende Würdigung, unter Beigabe von trefflich ausgeführten großen Holzschnitten, welche das ganze Turnierzeug aufs anschaulichste zur Darstellung bringen. Schon dieser Teil der Publikation allein sichert derselben ihren bleibenden Wert in unsrer kultur- und kunstgeschichtlichen Litteratur. Den Schluß bilden einige Erläuterungen der „Mummereien“ und Tänze, welche ganz dazu geeignet sind, uns das glänzende Treiben am burgundischen Hofe, dem Schauplatz der Minnefahrt Maximilians, in seiner Fülle ritterlicher Schönheit lebendig vor das geistige Auge zu rufen.

Indem ich diese Anzeige dem Druck übergebe, sei gleich noch einer demnächst bevorstehenden Publikation gedacht, welche einen längst vorbereiteten Plan in erwünschter Weise zu verwirklichen verspricht. Ich meine das „Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“, dessen erster Band eben im Druck vollendet wurde. Einen Teil der Aufgaben, welche sich diese neueste Schöpfung des kunstsinnigen Grafen Crenneville setzt, wird die Gesamtpublikation der künstlerischen und litterarischen Werke des Kaisers Maximilian bilden, und damit soll u. a. auch der Wiederabdruck jener zahlreichen Holzstöcke von Dürer, Burgkmair 2c. verbunden werden, welche bekanntlich in der Wiener Hofbibliothek seit langer Zeit in Verborgenheit ruhten. Die vollendete Technik des heutigen Holzschnittdruckes wird den altehrwürdigen Schatz in verjüngter Schönheit aufleuchten machen; und zugleich werden urkundliche Forschung und kunstgeschichtliche Kritik uns in den Stand setzen, endlich ein wahrheitsgetreues und umfassendes Bild von den geistigen und künstlerischen Bestrebungen eines der edelsten deutschen Kaiser zu gewinnen.

Carl von Lützow.

Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Ein Lebens- und Kulturbild, nach Originalquellen dargestellt von Otto Baisch. Leipzig, E. A. Seemann. 1882.

Es verdient als eine entschieden glückliche Richtung unserer Kunstgeschichtsschreibung bezeichnet zu werden, daß sie sich der eingehenden biographischen Schilderung auch solcher neuerer Künstler zuzuwenden beginnt, denen durch ihre Werke eine zwar sekundäre Stellung anzuweisen ist und deren Thätigkeit nicht gerade einen Fortschritt oder Umschwung bedingt hat, die aber dafür durch ihre mannigfachen ausgedehnten Beziehungen, durch die von ihnen ausgehende Anregung, kurz überhaupt durch die hervorragende Stellung, die sie innerhalb eines bedeutenden vielgestaltigen Kreises innehalten, das allgemeinste Interesse in Anspruch nehmen.

Ein nach dieser Richtung hin überaus willkommen zu heißendes Werk liegt uns in Baischs, vom Verleger aufs gediegenste ausgestatteter Reinhart-Biographie vor. Der Verfasser, der

sich durch ein Schriftchen über die deutsche Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1880 und eine Übersetzung Alfred de Mussets bereits vorteilhaft bekannt gemacht hat, bietet mit seiner Reinhart-Biographie kein streng kunsthistorisches Werk im landläufigen Sinne; er führt uns nicht in subtile Untersuchungen über verwickelte Fragen ein, bringt keine umständlichen Bilderkritiken vor, sondern giebt, wozu der Lebenslauf des Künstlers und Dichters gewissermaßen von selbst aufforderte, eine anregende, lebendige Erzählung von den wechselvollen Schicksalen des originellen alten Reinhart, in dessen Leben gar viel von Liebeslust und Leid die Rede ist und er versteht es, unsere Teilnahme für ihn im vollsten Maße in Anspruch zu nehmen.

Wenn diese Art der Behandlung im vorliegenden Falle auch nur als die entsprechende zu bezeichnen sein wird, so bleibt es doch zu bedauern, daß der Verfasser es nicht unternommen hat, die im Text erwähnten Bilder Reinharts, etwa am Schluß, zu einem Kataloge zusammenzustellen und so einen Überblick zu gewähren. Bezüglich der zahlreichen Radirungen des Künstlers hatte Baisch diese Aufgabe ja nicht nötig, denn hier liegt das 170 Nummern umfassende Verzeichnis Andresens im ersten Bande seines Werkes: „Deutsche Maler-Radirer des 19. Jahrhunderts“ bereits vor, welches bis zum Erscheinen des Baisch'schen Buches übrigens auch in biographischer Hinsicht die eingehendste Schilderung Reinharts bot. Hervorhebenswert ist dagegen das genaue Personenregister. Schon ein flüchtiger Blick in dasselbe genügt, um einen Begriff davon zu gewähren, welche Menge bedeutender Zeitgenossen, zum Teil weit auseinanderstehender, in dem Werke vorgeführt werden.

Baisch lag ein überaus großes Material vor, denn er trat das Erbe von dem an, was zwei Forscher in langen Jahren zusammengestellt hatten, Heinrich Stieglitz, der Freund des Künstlers, dem er ein Fernow zu werden gedachte, und Rudolf Marggraff, die beide vor Vollendung ihres Planes starben. Baisch hat das Material selbst noch ansehnlich vermehrt und konnte überall so recht aus dem Vollen schöpfen und seine Schilderung in allen Stücken auf Grund der Quellen aufbauen, ohne jedoch in den Fehler mancher Biographien zu verfallen, in denen über dem Reichtum der aktenmäßigen Belege die eigene frische Darstellung vollständig zu Grunde geht.

Johann Christian Reinhart gehört bekanntlich zu denjenigen Künstlern, die mit und neben Joseph Anton Koch als Bahnbrecher der neuen deutschen historischen Landschaftsmalerei bezeichnet werden, indem sie die lange vernachlässigte Landschaft aus der manierirten schwächlich süßlichen Richtung der Vedute wieder zu ernster Bedeutung emporhoben. Einerseits noch ganz im 18. Jahrhundert wurzelnd, und aus den Schulen von Oeser, Casanova und Schönau hervorgehend, führte ihn seine weitere künstlerische Entwickelung in Rom ganz in die Bahnen und auf die Ziele Kochs, und er wußte sich späterhin trotz der immer mehr Boden gewinnenden Richtung der Nazarener treu auf seinem klassizistischen Standpunkt zu behaupten.

Im Jahr 1761 zu Hof als der Sohn eines Geistlichen geboren, hatte Reinhart zuerst die Absicht, Theologie zu studiren, gewann jedoch bald auf der Universität Leipzig die Überzeugung, daß er sich nicht zum geistlichen Stande eigne. Gleichwohl blieb er zeitlebens ein halber Theologe und noch im späten Alter sehen wir ihn voll Eifer und Begeisterung im Verkehr mit Strauß. In Leipzig vollzog sich der Übergang vom Theologen zum Künstler; der Unterricht, den Reinhart zunächst als nebensächliche Beschäftigung an der Akademie unter Oeser genoß, bildete für ihn den Anlaß, sich ganz der Kunst zuzuwenden. Die landschaftliche Darstellung, die Hauptrichtung seiner späteren Thätigkeit, trat schon damals in den Vordergrund seiner Bestrebungen. Nachdem er sich in Dresden weiter ausgebildet, kehrte Reinhart nach Leipzig zurück und kam hier in nähere Beziehungen zu Schiller, der fortan die lebhafteste Teilnahme für den ihm in mancher Beziehung nahestehenden Künstler entwickelte. Das dritte Kapitel, überschrieben: „Reinhart unter den Poeten“, schildert in besonders ansprechender Weise den geistig angeregten Verkehr des Kreises, in dem der Künstler sich bewegte, und giebt diverse Proben von den eigenen Dichtungen Reinharts, die mannigfache Anklänge an Schiller aufweisen. Von 1786—1789 finden wir Reinhart am Hofe des Herzogs von Meiningen, mit Arbeiten verschiedener Art beschäftigt, durch sein geniales Wesen im Sinne

der Sturm- und Drangperiode sich die Freundschaft des Herzogs gewinnend. „Reinharts Kleidung“, berichtet Baisch, „war ebenso einfach als charakteristisch. Er trug meistens eine grüne lange Tuchjacke, weiße Piquéweste, weißlederne Beinkleider, die unter den Knieen mit Riemen zugebunden waren, und Stiefel mit gelben Umschlägen. Ein Halstuch sah man fast nie an ihm. Sein Hemdkragen war gewöhnlich mit einem blauseidenen Bändchen zugeknüpft, aber die stark behaarte Brust trug er immer offen und den Kopf bedeckte er nur bei dem schlechtesten Wetter. Seinen robusten Körper stärkte er noch mehr durch Baden in der Werra, das er Sommer und Winter hindurch fortsetzte.“

Im Spätherbst 1789 war es Reinhart mit Hilfe einer ihm von seinem Landesherrn, dem Markgrafen von Ansbach, bewilligten Pension endlich vergönnt, die längst ersehnte Reise nach Rom ausführen zu können. Reinhart legte die Wanderung zu Pferd zurück; sein Tagebuch gewährt einen interessanten Einblick in die nicht ohne abenteuerliche Zwischenfälle verlaufende Reise. Es folgte nun von 1790 an die lange Reihe römischer Jahre, die Hauptperiode der künstlerischen Entwickelung Reinharts, der von da ab bis zu seinem Lebensende 1847 unausgesetzt in der ewigen Stadt blieb, mit der er sich alsbald aufs engste verbunden fühlte. Man braucht sich den siebenundfünfzigjährigen Zeitraum nur zu vergegenwärtigen, um die Wichtigkeit dieser langen römischen Periode zu begreifen, die mit Carstens' Aufgang beginnend, und sich bis zu den Tagen erstreckend, da das jetztlebende Künstlergeschlecht in Rom studirte, die bedeutsamsten Wandlungen unserer neueren deutschen Kunst umfaßt. Baisch hat diese römische Periode sehr eingehend geschildert, die einschlägigen Kapitel sind die für die allgemeine Kunstgeschichte wichtigsten in dem ganzen Werke, und jeder, der künftig den römischen Spuren irgend eines der deutschen Künstler jener Tage nachzugehen beabsichtigt, wird mit Nutzen zu dem Baisch'schen Buche greifen müssen. Jener große vielgestaltige Kreis, in welchem sich die verschiedensten Richtungen kreuzten, die Fülle origineller Talente und absonderlicher Charaktere, das heitere poesieverklärte Leben der römisch-deutschen Künstlerkolonie treten überaus anschaulich hervor. Reinhart steht recht eigentlich im Mittelpunkt, einflußreich und tonangebend.

Baisch verzeichnet die Beziehungen Reinharts zu jedem einzelnen der römischen Genossen, unter denen keiner von denen fehlte, deren Namen wir heute mit höchstem Ruhme nennen, aufs eingehendste und sorgfältigste. Leider gebricht uns hier der Raum, ihm darin zu folgen, doch mag wenigstens des nahen Verhältnisses zu Buonaventura Genelli gedacht werden, von dem Baisch zwei bisher unbekannte Briefe an Reinhart mitteilt. Der Inhalt des einen Briefes rechtfertigt es wohl, wenn wir ihn teilweise hier folgen lassen und damit einem größeren Kreise bekannt machen. Er hat Genelli's Malereien für Dr. Härtel im sogenannten Römischen Hause in Leipzig zum Gegenstand und wirft ein neues Licht auf dieses vielbesprochene Ereignis im Leben des mit einem so unbeugsamen Stolz begabten Künstlers.

— — „Ich wollte ich hätte jetzt Flügel, um wie aus einer Gefangenschaft mein geliebtes Rom wieder zu sehen! Als ich in Rom mit dem Fuße im Wagen stand, sagte ich zu ein paar Freunden: „Wenn ich nur keinen Eselsstreich mache, nach Deutschland zu gehen!“ — Alle sagten nein — und doch hatte ich recht, dies zu glauben; — denn wissen Sie, daß meine Arbeit [jenen Saal für Dr Härtel mit Fresken zu schmücken] unterbleiben muß und zwar aus der Ursache, weil ich dem Doktor zu kostbar zu erhalten bin — ich, der nicht einmal so viel übrig hatte, meine Vaterstadt (Berlin), die doch ziemlich in der Nähe liegt zu besuchen und nach zwölf Jahren meine Brüder zu sehen. Schon seit geraumer Zeit befinde ich mich ohne Geld und lebe von Zeichnungen, die ich verkaufe, und für die man hier blutwenig giebt, da niemand hier einigen Kunstsinn hat. Die Wenigen, die etwas verstehen, preisen mein Talent — dabei kann ich aber verhungern, und will ich dies nicht, so werde ich wohl Soldat werden müssen, wenn sich nicht bald ein Glück für mich zeigt. Wie so mancher meiner römischen Bekannten mag sich eingebildet haben, daß es mir trefflich erginge. — Heiliger Gott! ich lebe hier eben so in Schulden wie in Rom und habe nicht einmal den Ersatz, den einem dort die Natur und Kunst gewährt. Wie so mancher mag mich beneidet haben — jetzt braucht er es nicht mehr zu thun. — Ich bot mich an das Ganze unentgeldlich zu malen; dies beleidigte den Stolz dieses Mannes, und so ist denn kein Mittel, als daß ich mich in Geduld füge. Grüßen Sie mir den Herrn Koch, wie auch den Herrn Cornelius, falls er in Rom ist, einen Mann, den ich beneide ꝛc. Sollten Sie mich wieder mit einem Schreiben erfreuen wollen, so sagen Sie

mir doch, wie es sich jetzt in Rom leben läßt; — glänzend gewiß nicht, aber doch vielleicht leidlich? Wahrlich, ich sehne mich recht, einmal wieder mit tüchtigen Künstlern mich zu unterhalten; denn ich lebe hier unter all den Handelsleuten wie eine weggesetzte Katze." (Leipzig, den 17. Mai 1834).

Noch möchten wir hier, als in die allgemeine Kunstgeschichte hinüberspielend, jener interessanten litterarischen Fehden gedenken, an denen Reinhart in hervorragender Weise beteiligt war. Der Künstler, sonst liebenswürdig, jovial und gutherzig, zeigt sich in denselben voll Leidenschaft und Heftigkeit und macht seinem Groll in durchaus unverblümten Worten Luft. So finden wir Reinhart mitbeteiligt an den 1826 in der Allgemeinen Zeitung erschienenen „Betrachtungen und Meinungen über die jetzt in Deutschland herrschende Kunstschreiberei von Künstlern in Rom", unterzeichnet außer von Reinhart, von Fr. und Joh. Riepenhausen, Joseph Koch, Rohden, Thorwaldsen, Ph. Veit und Catel. Er war es ferner, der in Gemeinschaft mit Koch die von toller Laune übersprudelnde Satire verfaßte: „Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfortische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom". An den „Kunst-Meyer" adressirte er einen in Kupfer radirten blökenden Schafskopf mit der Devise:

Schnak' nicht so viel, sondern hör mehr,
Das wird Dir bringen Lob, Preis und Ehr! —

und an Schorn in München richtete er ein apartes Sendschreiben aus Anlaß einer Bilderkritik. Allen diesen Streitschriften lag die tiefwurzelnde Opposition innerhalb der römisch-deutschen Künstlerschaft gegenüber der heimischen Kritik zu grunde; Reinhart machte sich mit Koch und den anderen Freunden nur zum Wortführer der allgemeinen Ansichten und Stimmungen. Baisch bringt über diese litterarischen Fehden, die wohl einmal zum Gegenstand einer speziellen Studie zu machen wären, manche interessanten Einzelheiten bei.

Um unser Urteil über das ganze Buch zusammenzufassen, so verdient als ein Hauptvorzug desselben die in allen Stücken durchgeführte strenge Objektivität bezeichnet zu werden. Wiewohl die intime Beschäftigung mit einem Künstler leicht zu einer Überschätzung führen kann, so hat sich der Verfasser glücklich hiervor zu bewahren gewußt und seine Aufgabe auch in der Beziehung durchaus richtig erfaßt, daß er Reinhart nie isolirt betrachtet, sondern ihn stets im engen Zusammenhang mit seiner Umgebung vorführt und so den Titel, den er seinem Buche gegeben hat, vollkommen rechtfertigt: es sind in der That „Reinhart und seine Kreise", die er uns schildert. D.

Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750, von Alfred Klemm, Diakonus in Geißlingen. Stuttgart, Kohlhammer. 1882. 223 S. gr. 8. (Sep. Abdr. aus den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte. 1882. I—III.)

Das vorliegende Werk des verdienten Forschers ist der erste Versuch, die Baumeister und Bildhauer eines verhältnismäßig kleinen Gebietes, nicht in der bisher üblichen Form als Träger einer besondern Kunstrichtung oder Schule zu betrachten, im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte, sondern lediglich nach ihren äußeren Lebensverhältnissen, auf Grund von Urkunden und, was man bis jetzt fast ganz übersehen hat, als Inhaber eines individuellen Zeichens, eines Monogramms, oder einer Urhebermarke, des Steinmetzzeichens.

Die Bedeutung und Erforschung der Steinmetzzeichen hat die Archäologen schon vielfach beschäftigt, sie wurden bisher aber fast lediglich nur ihrer äußern Form nach, oder im Zusammenhang mit den Bauwerken, an denen sie vorkommen, betrachtet. Eine Zusammenstellung solcher Zeichen, deren Inhaber bekannt sind, ist meines Wissens bis jetzt nicht erfolgt; und doch lag es auf der Hand, wie es ja schon längst bei den Malern geschehen ist, diese Zeichen zusammenzustellen.

Das Werk giebt daher zunächst in seiner Einleitung eine auf eingehendes Quellenstudium basirte Schilderung über die Steinmetzzeichen überhaupt, ihre Bedeutung, Entwickelung, Graphik u. s. w. Die namentlich in freimaurerischen Kreisen verbreitete Ansicht ihrer symbolischen Bedeutung als Geheimschrift sucht der Verfasser zu entkräften; auch die neuestens durch Prof. Rziha in Wien aufgestellte Theorie, nach welcher die Zeichen mittelst eines Geheimschlüssels gedeutet werden können, glaubt der Verfasser nicht unbedingt acceptiren zu können, da er während seiner vieljährigen Studien keine Anhaltspunkte in dieser Richtung gefunden hat; auch geben die alten Hüttenordnungen darüber keinen Aufschluß. Dagegen hat Klemm die Verwandtschaft der Zeichen innerhalb einer und derselben Künstlerfamilie öfters nachgewiesen und durch interessante Beispiele belegt.

Es folgt nun der Hauptteil des Werkes: die chronologische Aufzählung sämtlicher Baumeister und Bildhauer des Landes Württemberg vom 11. Jahrhundert an bis circa 1750.

Selbstverständlich sind aus der romanischen Periode nur ganz wenige Namen bekannt; auch ist kein Zeichen an irgend einen bestimmten Namen zu knüpfen; dagegen finden sich einfache Steinmetzzeichen sowohl an kirchlichen als auch an Profanbauten in diesem Zeitraume sehr häufig. Die ältesten Steinmetzzeichen tragen die Klosterbauten zu Alpirsbach (um 1100); dieselben werden aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erst allgemein.

Höchst interessant sind dann die Nachweisungen des Verfassers über den in allen Handbüchern der Kunstgeschichte genannten Abt Wilhelm von Hirschau († 1091) und dessen vielgerühmte Architektenschule, aus welcher der Bischof Benno († 1098), der angebliche Erbauer des Kaiserschlosses zu Goslar, hervorgegangen sein soll. Hiernach ist Abt Wilhelm nicht mehr als Baumeister anzusehen, ebensowenig Benno, welcher niemals Mönch im Kloster Hirschau gewesen sein kann.

Unter den Meistern des 14. Jahrhunderts nehmen die Meister von Gmünd die erste Stelle ein. Hier war schon durch frühere Forscher, neuestens durch Grueber viel Material gesammelt. Klemm, der auch auf dem Gebiete der Inschriftenforschung Namhaftes leistet, deutet die vielumstrittene Schrift im Prager Dom also: „Petrus (Sohn) des Meisters von Arler von Köln, von Gmünd in Schwaben, zweiter Meister dieses Kirchenbaues, welchen Karl IV. aus dieser Stadt herbeigeholt hat" ꝛc. Er folgt somit Grueber, welcher zuerst erkannte, daß das so besonders deutliche p in dem Wort polonia aus ursprünglichem c gefälscht sein dürfte. Die aufgestellte Vermutung, daß der im Jahre 1383 zu Straßburg genannte Meister Michael von Freiburg wahrscheinlich ein Sohn des Meisters Johannes von Gmünd ist, wird bestätigt durch die neuestens im Repertorium f. Kunstwissenschaft 1882, S. 273 von Dr. Alw. Schultz publizirten Siegel der Straßburger Münsterbaumeister. Hier führt Meister Michael dasselbe Siegel, wie sein Vater und die Familie der Arler überhaupt. Die früher aufgestellten Kombinationen, nach welchen die ältesten Münsterbaumeister Ulms, die beiden Heinrich und Meister Michel, mit den Arlers identifizirt werden sollten, weist der Verfasser entschieden zurück.

Das folgende Kapitel, über die Ulmer Meister, ist wohl das wertvollste des ganzen Buches. Man staunt geradezu über die Fülle des hier gebotenen interessanten Stoffes. Der Verfasser hat es verstanden, das von den verschiedensten Forschern da und dort mitgeteilte Quellenmaterial zu sammeln, mit eigenen Forschungen zu bereichern und zu einem lebenswahren Kulturbilde zu vereinigen. Aber nicht allein die Meister des Münsters, sondern auch die Balliere an demselben werden besprochen. Wir erfahren auch den seither nicht bekannt gewordenen Eintrag im Ratsprotokoll, datirt vom Montag 29. Januar 1543, nach welchem „mit dem Baw am Minster soll zur Verhüetung costens und eins E. Raths schimpf und span stille gestanden werden".

Ein höchst interessantes Kapitel ist dann den Eßlinger Meistern gewidmet, vornehmlich der Familie Böblinger; durchweg neu und auf eigenen Forschungen beruhend ist die Zusammenstellung der fürstlichen Baumeister zu Stuttgart und Urach. Hier hat der Verfasser einen ganz bedeutenden Meister nachgewiesen, nämlich Albrecht Georg 1455—1500; derselbe baute die drei mittelalterlichen Kirchen Stuttgarts, die Stifts-, Spital- und Leonhardskirche, die Kirchen zu Canstadt, Marburg, Markgröningen, die Kapellenkirche zu Rottweil, die Kirchen zu Balingen, Weil der Stadt, Dettingen, Aidlingen, Munchingen, Ennatach u. s. w.; auch in Gmünd war er

thätig. Diese Nachweisungen sind fast sämtlich auf Grund der vergleichenden Zeichenforschung möglich geworden, da schriftliche Urkunden fehlen. In allen den genannten Kirchen fand sich nämlich das Zeichen des Meisters gewöhnlich auf einem Schlußstein des Gewölbes angebracht, und ein günstiger Umstand wollte, daß auch an einer Urkunde im Stuttgarter Staatsarchiv sein Name nebst Siegel gefunden wurde, entsprechend seinem Steinmetzzeichen. Neben Albrecht Georg war Peter von Koblenz 1479—1501 hauptsächlich in Urach und Umgegend thätig.

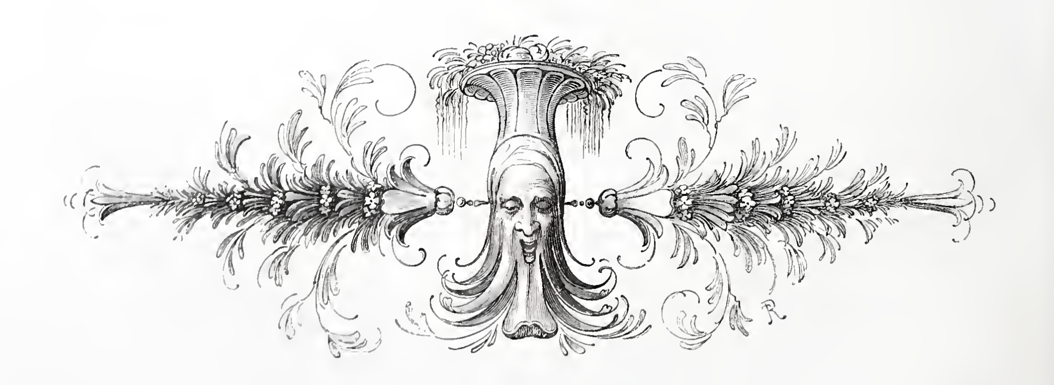
Es folgt dann noch eine lange Reihe bis dato fast ganz unbekannter Baumeister und Bildhauer, wovon wir nur den Meister Hans von Heilbronn nennen wollen, welcher die Visirung zu dem berühmten Ölberg zu Speyer gemacht, und auch den Kalvarienberg an der Leonhardskirche im Jahre 1501 ausgeführt hat.

Von hervorragenden Meistern des 16. Jahrhunderts sind zu nennen: die fürstlichen Baumeister Aberlin Tretsch, Georg Beer und Heinrich Schickhard. Auch von den Bildhauern Joseph Schmid von Urach, Simon Schlör von Hall und Leonhard Baumhauer von Tübingen ist eine erfolgreiche Thätigkeit nachgewiesen. — Ein besonderes Kapitel ist auch für diese Zeit wieder den Ulmer Künstlern eingeräumt; hier ist ebenfalls die Thätigkeit einiger bisher kaum dem Namen nach bekannter Bildhauer durch eine Reihe von Werken, namentlich Grabdenkmalen, nachgewiesen, die durch Steinmetzzeichen legitimirt sind.

Unter den Meistern des 17. Jahrhunderts bemerken wir zum erstenmale Fremde, namentlich italienische und niederländische Baumeister; Gabriel Bertazolus von Mantua, Gerhard Phillipi, Esaijas van der Hulst, Johann del Monte u. s. w., welche die württembergischen Herzöge in ihren Dienst zogen oder die an den Festungsbauten in Ulm verwendet waren. Das fremde Element steigert sich in der Folge immer mehr, wir bemerken eine ganze Reihe ausländischer Künstler in Diensten des württembergischen Hofes: Paolo Retti, Giuseppe Frisoni, de la Guepière, Rette und andere. — Hiermit schließt das Werk. Die Bauthätigkeit des Herzogs Karl Eugen eröffnet eine neue Periode und bildet den Übergang zur Neuzeit; sie hat deshalb keine Berücksichtigung mehr gefunden.

Das Werk zählt im Ganzen 619 Künstler auf und ist mit 320 Steinmetzzeichen illustrirt, welche am Schluß noch auf 7 Tafeln zusammengestellt sind. Es darf als eine epochemachende Erscheinung der neueren kunstgeschichtlichen Litteratur betrachtet werden und wird gewiß dazu beitragen, auch in anderen Ländern ähnliche Studien hervorzurufen. Dabei ist freilich der Umstand zu beachten, daß wohl kein anderes Land innerhalb seiner Grenzen so berühmte Baumeisterfamilien aufzuweisen hat, wie die Familien der Ensinger, Böblinger und Arler.

M. Bach.





A. Cuyp pinx. K v Siegl sculp.

HOLLÄNDISCHE CANALANSICHT

Eigenthum des Herrn H. O. M[illegible] in Wien

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig. Druck von Fr. Felsing München

Portal-, Fenster- und Rahmenbildung der Renaissance.

Von F. Ewerbeck.

Mit Abbildungen.

Fig. 6. Süd-Portal der Kirche Sta. Maria maggiore zu Bergamo.

Von allen Konstruktionsteilen eines Gebäudes ist neben der Hauptgesimsbildung in der Regel die Anlage der Thüren und Fenster, die Art und Weise der Umrahmung einer Öffnung charakteristisch für den Stil; an ihnen tritt nicht allein der Gesamtcharakter einer Zeit in scharf ausgeprägter Weise hervor, sondern es zeigen sich hier auch die vielen charakteristischen Eigentümlichkeiten einer Kulturperiode oder einer Gegend, wie sie sich aus dem Charakter eines Volkes, aus den Traditionen voraufgegangener Jahrhunderte, aus Material und Klima, sowie aus dem Brauche einer langjährigen, fest eingewurzelten Handwerkspraxis herangebildet haben. Besonders deutlich kennzeichnet sich in den hervorragenden Leistungen dieser Art auch die Originalität und Ausdrucksweise verschiedener Meister.

Es ist hier selbstverständlich nicht der Ort, das angeregte Thema ausführlich zu behandeln; wir müssen uns vielmehr auf einige Andeutungen und Bemerkungen beschränken, welche sich vorzugsweise auf Portal-, Fenster- und Rahmenbildungen der Renaissance beziehen; an ihnen läßt sich vorzugsweise erkennen, mit welch einer außerordentlichen Freiheit und Ungebundenheit die Kunst dieser Zeit zu Werke ging, wie sie aus voraufgegangenen Kunstperioden gewisse Anordnungen, Formen und Motive in sich aufnahm, hier und da modifizirte und dem Gesamtgerüst des Bauwerks einfügte, wie sie ferner Formen adoptirte, welche ursprünglich für ein ganz anderes Material geschaffen waren, welche aber mit gewissen Veränderungen allmählich als berechtigte



Fig. 1. Plinius-Denkmal am Dome zu Como.

Eigentümlichkeiten sich einbürgerten und dem Stil gewisser Perioden sein charakteristisches Gepräge verliehen haben.

Wie die Architektur der Renaissance überhaupt, so ist selbstverständlich auch der Charakter der Portale, Fenster und Umrahmungen in den hauptsächlichsten Kulturländern Europa's unendlich verschieden.

Die italienische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, welche ihre Baugedanken zum weitaus größten Teile der römischen und altchristlich-byzantinischen Architektur

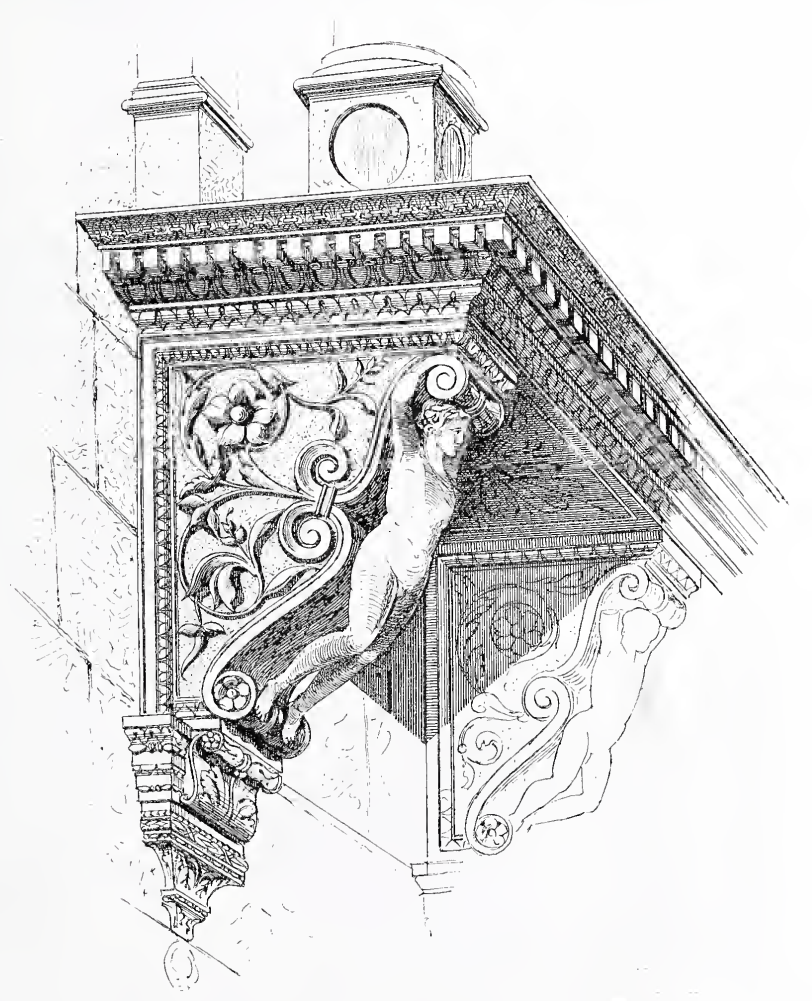


Fig. 2. Detail vom obigen Plinius-Denkmal am Dome zu Como.

entlehnt, in ihrer Ornamentik dagegen ausschließlich durch die griechisch-römischen Kunstwerke beeinflußt wird, zeigt auch hinsichtlich der Ausbildung ihrer Portale, Fenster und Umrahmungen (z. B. der Epitaphien) deutlich den Einfluß der antiken Kunst, wofür neben der Ornamentik und Profilbildung besonders die dem antiken Kandelaber entlehnten Ziersäulen — gewöhnlich Kandelabersäulen genannt — und andere Eigentümlichkeiten einen sprechenden Beweis liefern. Diese an vielen Portalen und Fensterbildungen Oberitaliens vorkommenden Säulen sind in der Regel viel zu dekorativ aufgefaßt und zeigen in ihrer Behandlungsweise eine zu große Häufung von Motiven, als daß sie, zumal als Träger schwerer Gebälke, befriedigen könnten; doch bilden sie

Fig. 3. Südliches Portal am Dome zu Como.

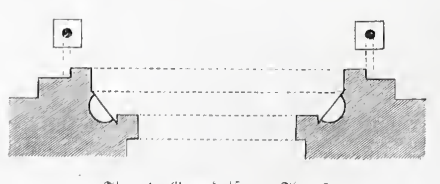


Fig. 4. Grundriß zu Fig. 3.

eine Fundgrube von Ideen, welche besonders in der Kleinkunst vorteilhaft verwertet werden können, und wir sehen daher den Einfluß dieser oberitalienischen Zierformen sehr deutlich an Werken deutscher, vlämischer und französischer Renaissance zu Tage treten, und zwar sowohl an den Werken aus Stein, als auch an denjenigen in Holz und Metall. Zu den reichsten und zierlichsten Exemplaren dieser Art von Säulen

gehören die Fenstersäulen der Certosa bei Pavia, diejenigen der Porta della Rana des Domes zu Como und diejenigen der Plinius-Denkmäler desselben Bauwerks. Die Säulen der letzteren Monumente, deren eines in Fig. 1 dargestellt ist, zeigen freilich eine keineswegs erfreuliche Häufung gleichwertiger Abteilungen, welche an anderen Werken glücklich vermieden wurde; doch sind diese Monumente im übrigen wegen ihres Aufbaues und ihrer Detaillirung von hohem Reiz; von außerordentlicher Schönheit ist besonders die Ausbildung der Konsolen, welche wir in Fig. 2 dargestellt haben. Der Einfluß der Antike auf die Portal-, Fenster- und Rahmenbildung der italienischen Renaissance ist übrigens

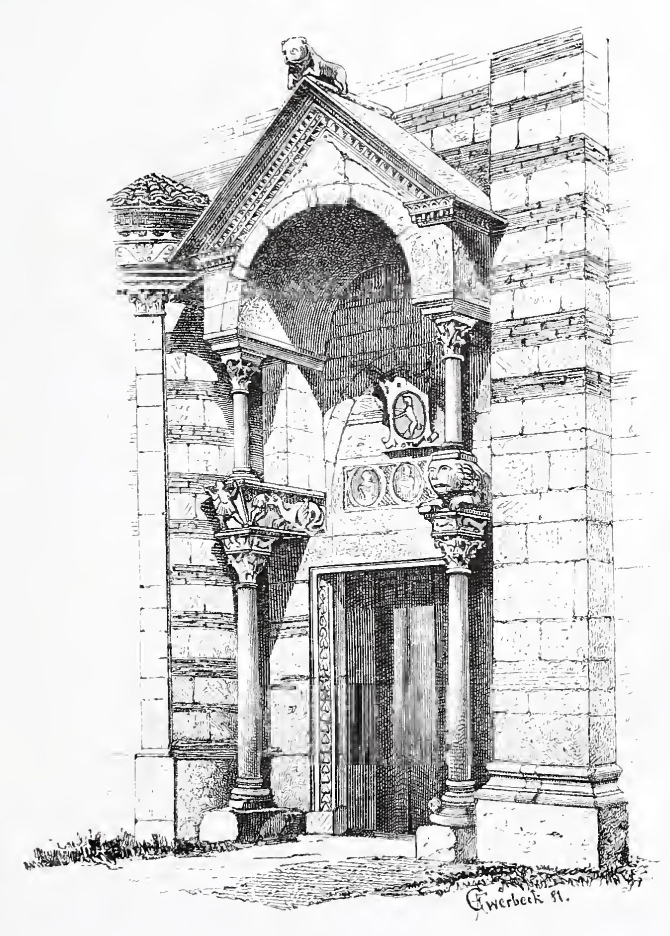
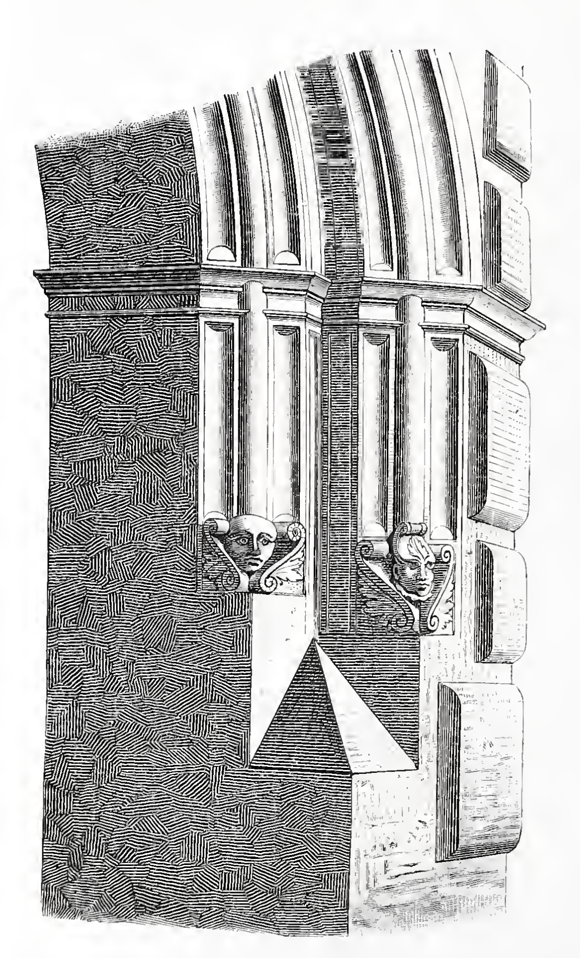


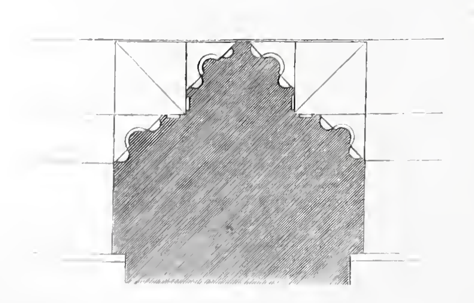
Fig. 5. Seitenportal des Domes von Verona.

in allen Stücken so evident, daß an dieser Stelle kaum darauf hingewiesen zu werden braucht; nicht so deutlich tritt der Einfluß des Mittelalters hervor, und doch ist derselbe vorhanden, wenn er sich auch an den Einzelformen nur in den seltensten Fällen wird nachweisen lassen. Als einen Nachklang des Mittelalters möchten wir die Umrahmung der Thüröffnungen mit breiter, auch wohl abgeschrägter Laibung, in welcher als Dekoration eine Nischenanordnung mit Figuren auftritt, bezeichnen; in demselben Sinne, wenn auch in anderen Detailformen, sind bekanntlich die meisten Portale der Spätgotik durchgebildet. Zwei solcher Portale befinden sich am Dome zu Como, von denen das einfachere südliche in Fig. 3 dargestellt wurde. Beide Portale rühren ebenso wie das schon besprochene Plinius-Denkmal und das gleich hier zu nennende Portal des Domes zu

Lugano von Tommaso Rodari von Maroggia her, der von 1485—1526 Werkmeister am Dome zu Como war. — Das nördliche Portal, die sogenannte Porta della Rana, ist von den Portalen des Domes in Como das reichste, überhaupt vielleicht eines der am üppigsten ausgestatteten Portale der italienischen Renaissance und besitzt als äußere Einrahmung der abgeschrägten Laibungen jene oben erwähnten Kandelabersäulen in reichster Ausführung (s. Grundriß Fig. 4.) Leider ist das Figürliche dieses Portals nicht von gleichem Werte. Das ganze Portal zeigt in seinem Aufbau durchaus das malerische Prinzip der Gotik. — Das Südportal (s. Fig. 3) zeigt ebenfalls Nischen, in denen Heiligenfiguren aufgestellt sind, als deren Fortsetzungen im Bogen sieben Füllungen mit allegorischen Darstellungen der Tugenden ein Tympanon mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten umrahmen. Die Ornamentik dieses Portals ist von hohem Reiz, desgleichen die farbige Wirkung desselben. Der obere Abschluß zeigt die antike Giebelbildung. — Portale mit abgeschrägten Laibungen und Nischen kommen übrigens noch an vielen anderen Bauwerken Italiens vor.


Fig. 7. Detail vom Portal des Rathauses zu Lohr.

Die Einwirkung des Mittelalters zeigt sich bei einigen Portalen noch in anderer Weise. Die romanische und gotische Bauperiode der Lombardei und Mittelitaliens hatte vor vielen ihrer Kirchen jene malerischen Portalanlagen geschaffen, welche durch selbständige Vorhallen mit reicher Säuleneinrahmung, oft in zwei Geschossen, abgeschlossen werden. Portalvorhallen dieser Art, deren vordere Säulen in der Regel auf kauernden Löwen, dem Symbol der Stärke, ruhen, finden sich zu Verona, Bergamo, Modena, Parma, Piacenza, Cremona und an anderen Orten, meist in romanischen Stilformen durchgeführt. Ein Beispiel dieser Art, ein Seitenportal des Domes von Verona, zeigt Fig. 5. Die Einwirkung solcher Anlagen auf diejenigen der Renaissance können wir ebenfalls an vielen Bauwerken Italiens


Fig. 7a. Grundriß zu Fig. 7.

erkennen, z. B. am Portal der Unterkirche von San Francesco zu Assisi, am Südportal der Kirche Sta. Maria maggiore zu Bergamo (s. Fig. 6, Seite 73) u. a. m.

An den Portalen und Fensterausbildungen der deutschen, vlämischen und französischen Renaissance tritt die Einwirkung des Mittelalters auf die von Italien her importirten Formen viel deutlicher hervor. Diese Thatsache kann nicht auffallen,

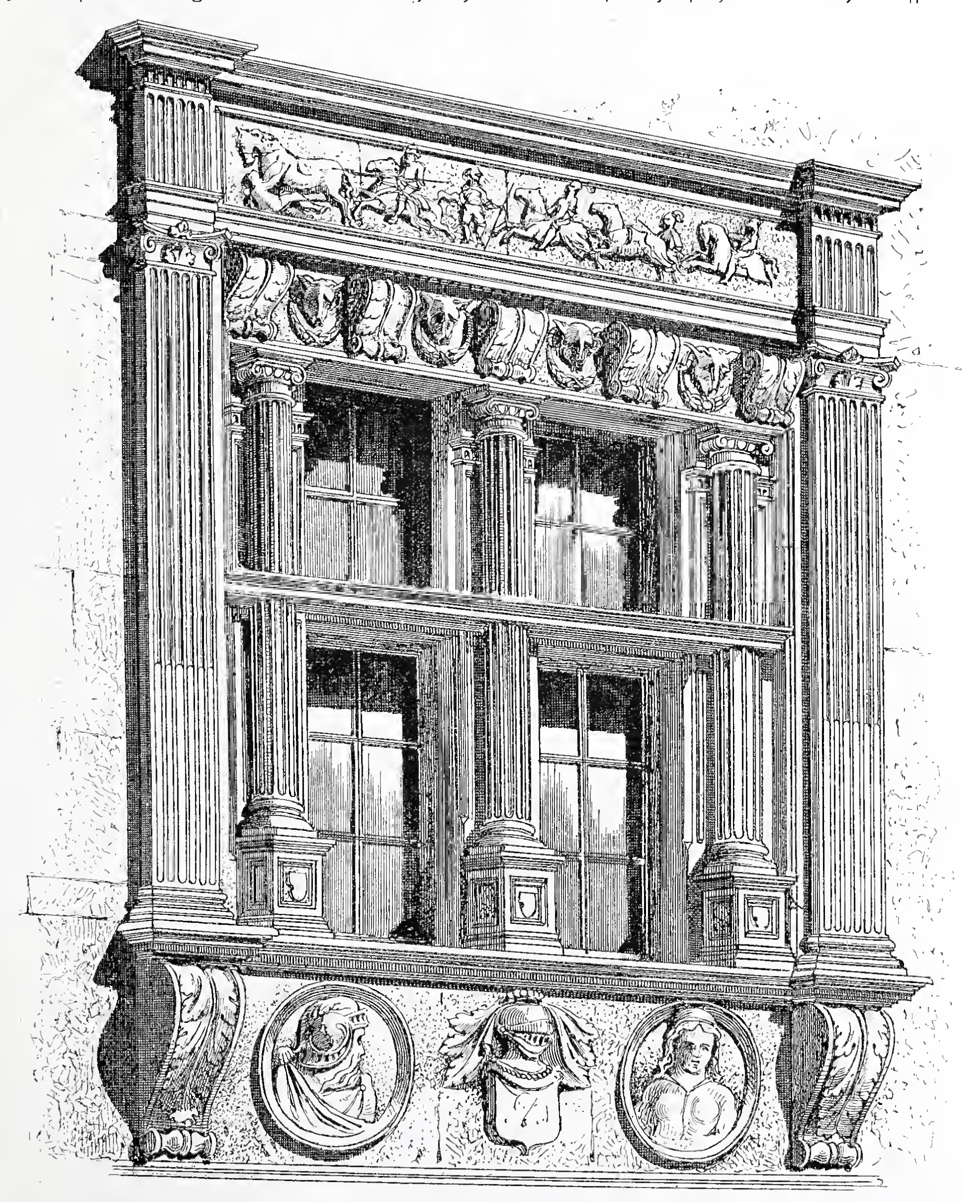


Fig. 8. Fenster-Ausbildung von der Maison des Chevaliers zu Viviers a. d. Rhone (1552).

da die nordische, speziell die deutsche und vlämische Renaissance eine stattliche Reihe malerischer Kirchen, Burgen, Rat- und Gildenhäuser mit ihren mannichfach dekorirten Teilen vor Augen hatte, deren Eindruck auf lange Zeit hinaus bis tief in das 17. Jahrhundert die baukünstlerische Phantasie beherrschte. Diesen Einfluß auf die Gestaltung von Portalen und sonstigen Umrahmungen, besonders der Epitaphien, erkennen wir zunächst an der malerischen Gruppirung des Aufbaues und an dessen

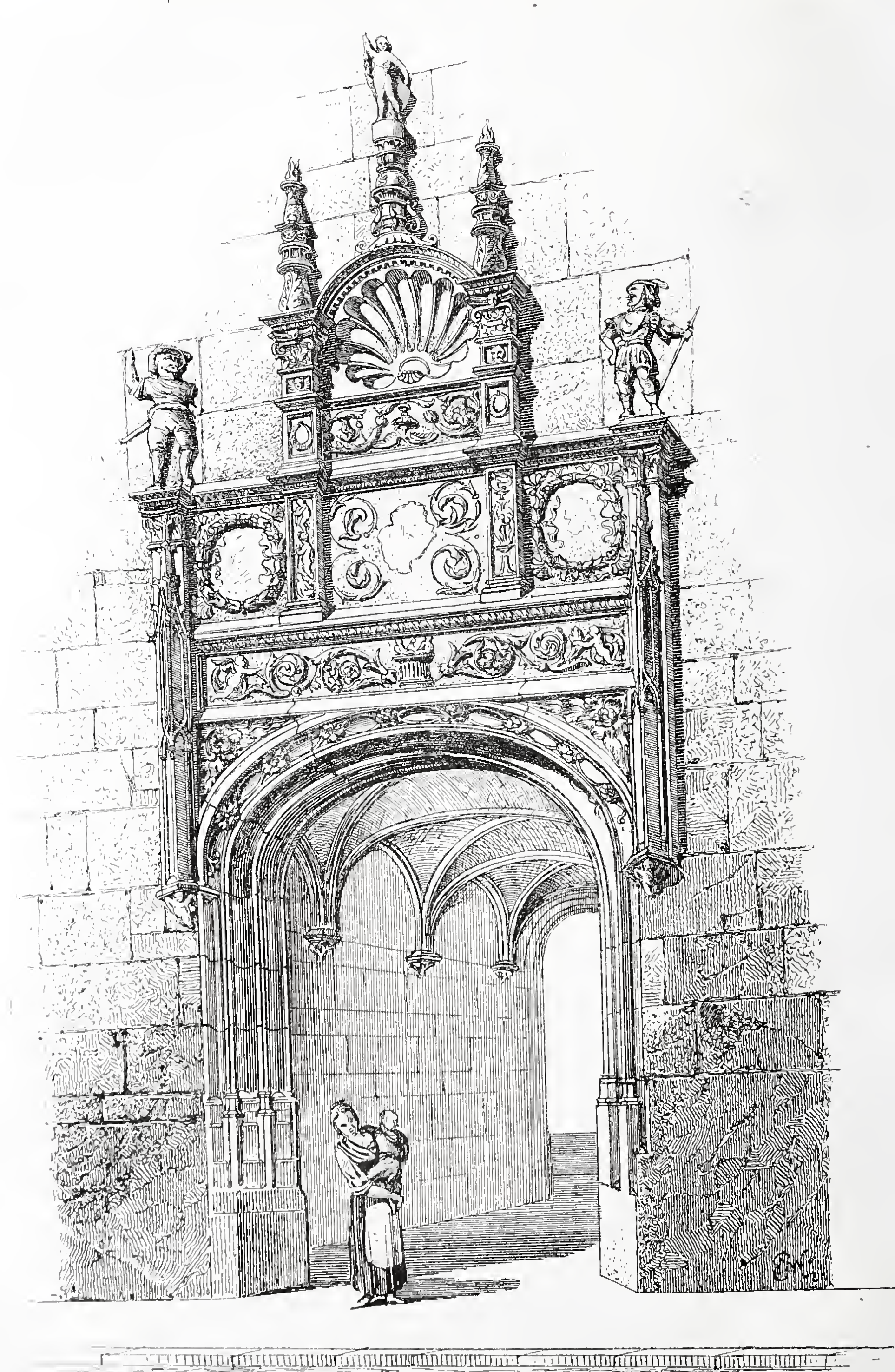


Fig. 9. Portal vom erzbischöflichen Palast in Sens.

Bekrönungen, an dem starren Festhalten an Einzelformen, wie sie die verknöchert
späte Handwerksgotik ausgebildet hatte, an der willkürlichen oder unabsichtlichen Ve

schmelzung von gotischen und Renaissance-Motiven, sowie an den oft sehr interessanten Versuchen, mittelalterliche Motive in Renaissanceformen zu kleiden. Auch das Ornament und die Profilbildung lassen die Einwirkung des Mittelalters deutlich erkennen. Das Ornament der romanischen und gotischen Kunst ist in den nordischen Ländern viel einfacher und roher als dasjenige der Antike, der Maßstab ist ein viel größerer, die Wirkung eine derbere. Dieselben Eigenschaften zeigen sich dann auch an den Portalen und Umrahmungen der deutschen Renaissance, z. B. eine derbe, wuchtige Blatt- und Rankenbildung von sehr plastischer Wirkung, das Figürliche zumeist roh und unbeholfen, wie das auch im Mittelalter der Fall gewesen. Ein etwas anderes Verhalten zeigt das

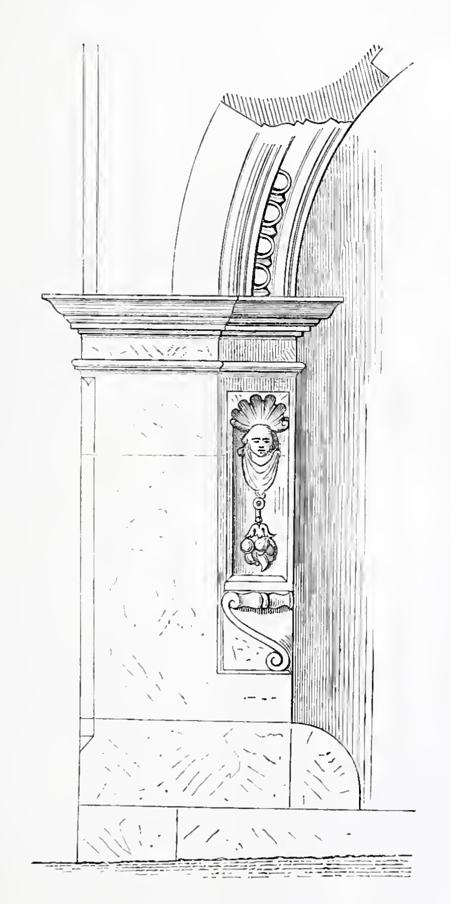


Fig. 10. Portalgwände eines Hauses in Schweinfurt.

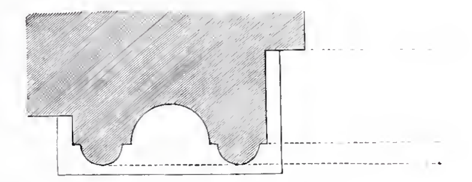


Fig. 11. Portalgewände.

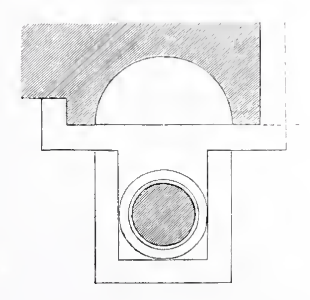


Fig. 12. Portalgewände.

Ornament der Frührenaissance in Frankreich und Belgien bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts; es lehnt sich bei weitem mehr an die italienische Renaissance an, besitzt im allgemeinen zwar nicht die plastische Wirkung des Ornaments der deutschen Kunst, ist aber dafür von einer Eleganz und Zierlichkeit, welche den besten italienischen Werken kaum nachsteht.

Was die Profilbildung der Portal-, Fenster- und sonstigen Umrahmungen anlangt, so sehen wir besonders an den Gewänden und Laibungen der Werke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die gotische Bildungsweise auftreten: einen Wechsel von Hohlkehlen und Rundstäben, welche sich zumeist in äußerst komplizirter Sockelbildung steilen Abschrägungen aufsetzen oder durch Köpfe, Blätter oder Voluten verdeckt, resp. aufgelöst werden. Ein interessantes Beispiel dieser Art zeigt Fig. 7, die Portalgewändegliederung vom Rathause zu Lohr, an welchem neben derben Buckelquadern, einem antikisirenden Kämpfergesims sowie Renaissance-Köpfen und -Blattvoluten, jenes echt gotische Stabwerk auftritt, wie es an den spätmittelalterlichen Werken allgemein vor-

kommt. Diese Ausbildung ist um so frappirender, als sie teilweise mit vorgesetzten korinthischen Säulen in Verbindung tritt. Besonders bemerkenswert ist noch das Durchschießen der Rundstäbe durch das Kämpfergesimse, eine Bildungsweise, welche

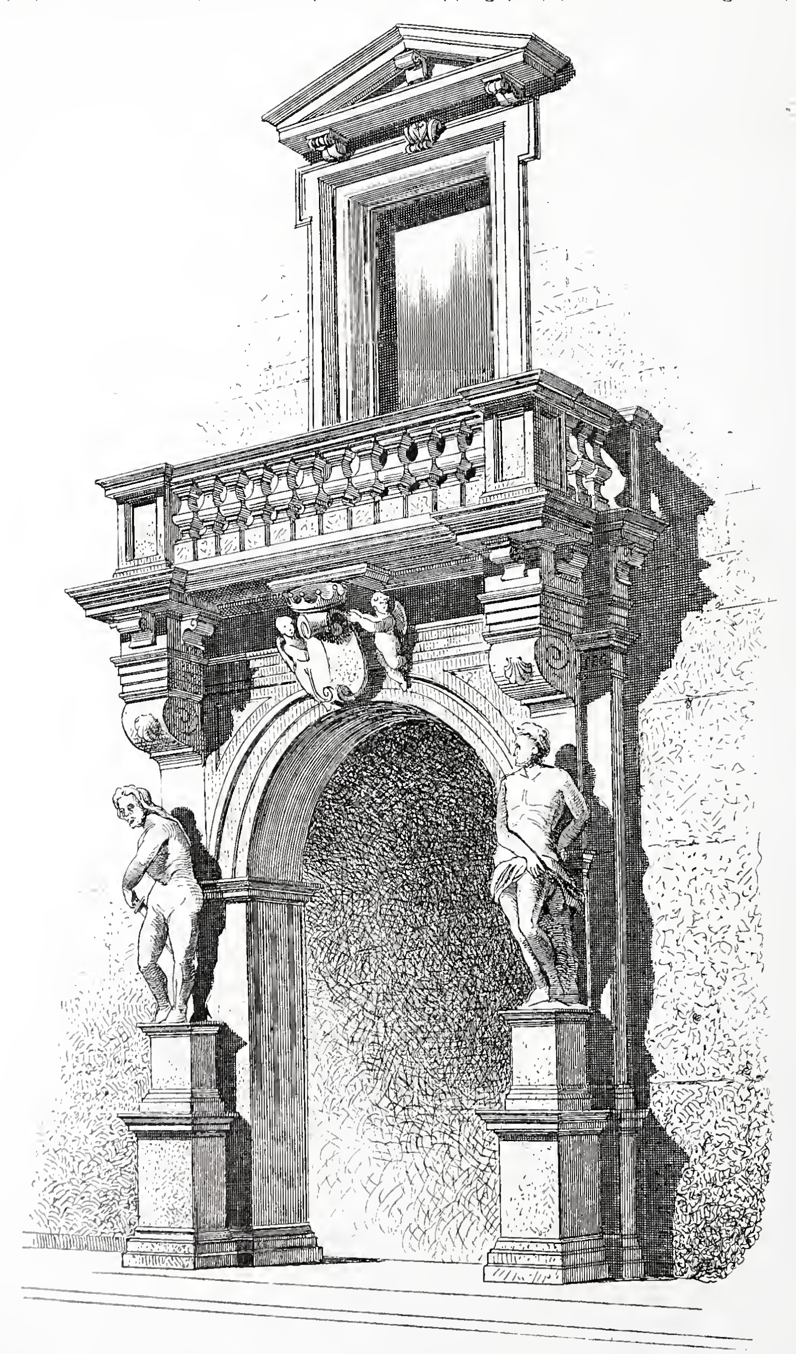


Fig. 13. Portal eines Palastes in Parma.

ebenfalls an gotischen Konstruktionen allgemein auftritt. An diesem Werke trägt der ganze Organismus noch den gotischen Charakter; wir finden aber das Prinzip des Durchschießens einzelner Glieder und Konstruktionsteile durch Horizontalgesimse auch bei anderen Werken, welche in ihren Hauptformen längst den mittelalterlichen Charakter

abgestreift haben, so z. B. an der eigentümlichen Kreuzfensterausbildung eines Hauses in Viviers an der Rhone vom Jahre 1550 (s. Fig. 8), bei welcher Pilaster mit vorgesetzten ionischen Säulen von Horizontalgesimsen in höchst eigentümlicher Weise gekreuzt werden.

Als ein Beispiel merkwürdiger Verschmelzung von gotischen und Renaissance-Formen sei ein Portal vom erzbischöflichen Palaste in Sens angeführt, welches die wunderbarste Vereinigung gotischer Umrahmungsprofile, gotischer Fialen- und Zwickelbildung

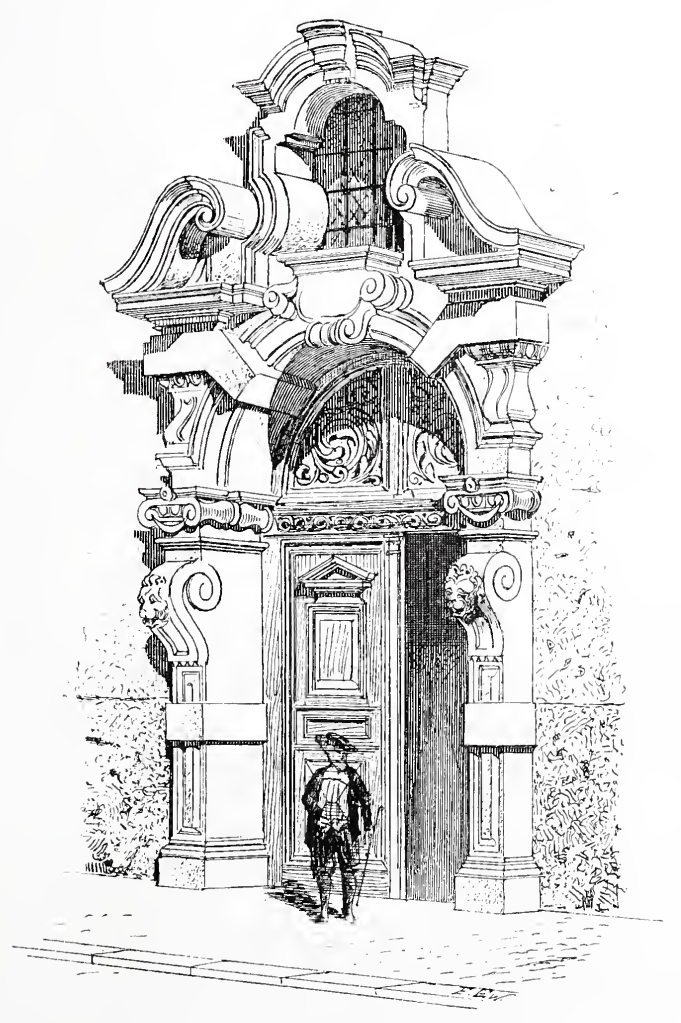


Fig. 14. Barock-Portal (von Rubens?). Waldstraße 7, Antwerpen.

einerseits und antikisirender Kapitäl-, Pilaster- und Reliefbildungen nebst freien Bekrönungen im Sinne der oberitalienischen Renaissance andererseits zeigt. (S. Fig. 9.).

Es würde zu weit führen, hier aller jener Kombinationen Erwähnung zu thun, welche an Portalen, Fenstern und Epitapheinrahmungen der nordischen Renaissance vorkommen, wir müssen uns daher auf einzelne kurze Bemerkungen beschränken.

Wie in der italienischen Renaissance, so fehlt es auch in der deutschen nicht an Werken, welche eine breite Abschrägung der Laibung nebst Nischenbildung zeigen (s. Fig. 10, Portalgewände eines Hauses in Schweinfurt).

Die Gewände treten aber auch in mannichfaltigster Weise mit Säulen in Verbindung, z. B. derartig, daß die Säulen sich als Halbsäulen der Laibung vorlegen und eine Nische einschließen (s. Fig. 11), oder derartig, daß sie frei vorgestellt werden (s. Fig. 12).

Die bislang mitgeteilten Beispiele gehören zum größten Teile der Frührenaissance an; die Hoch- und Spätrenaissance schuf im allgemeinen derber und wuchtiger. In Italien macht sich zunächst der Einfluß Palladio's bemerklich: das Ornament tritt ganz in den Hintergrund und spielt eine durchaus sekundäre Rolle, dafür wird aber der Organismus klarer, wenn auch vielfach nüchterner in seiner Wirkung; die Profile und Verhältnisse werden strenger. Es ist allgemein bekannt, wie sich aus dieser Richtung nach und nach Barock-, Rokoko- und Zopfstil entwickelten, welche allmählich zu einer allgemeinen Verflachung führten.

Als Beispiel einer derben, aber äußerst wirksamen Portalanlage, welche indessen ihren Hauptreiz erst durch einen über derselben vorkragenden Balkon erhält, mag das in Fig. 13 mitgeteilte Beispiel eines Portals in Parma dienen.

Ein ähnliches Verhalten zeigen die Portale der Spätrenaissance diesseits der Alpen vom Beginn des 17. Jahrhunderts: auch hier werden die Portale im allgemeinen massiger und wuchtiger angelegt, das Blattornament macht der Cartouche und jenen für die deutschen und vlämischen Werke so charakteristischen Dekorationen Platz, welche am meisten Ähnlichkeit mit aufgelegten Beschlägteilen oder einer Lederrollen- und Riementechnik besitzen; dazu treten, als Bekrönungen der Portale über dem Hauptgesimse, Giebel mit Volutenschweifungen, Obelisken, mit Bandwerk verschnürt rc., kurz, es beginnt die Barock-Periode, welche indes keineswegs der früheren Renaissance gegenüber als minderwertig betrachtet werden sollte, sondern im Gegenteil ganz vorzügliche Leistungen aufzuweisen hat. — Die deutschen Werke dieser Zeit sind ihrem Charakter nach zu bekannt, als daß sie hier eine eingehendere Besprechung erforderten; doch mag noch ein charakteristisches Portal der vlämischen Renaissance Platz finden, welches den allgemeinen Typus einer Reihe von Portalen aus Antwerpen repräsentirt die mit oder ohne Grund dem Rubens zugeschrieben werden (s. Fig. 14). Die Detailformen der meisten dieser Portale zeigen zwar im allgemeinen schon eine große Entartung, sie sind schwülstig und lassen vielfach die allen architektonischen Gebilden notwendige Ruhe und Strenge vermissen, ihre Wirkung ist aber nichtsdestoweniger eine äußerst malerische und imposante.

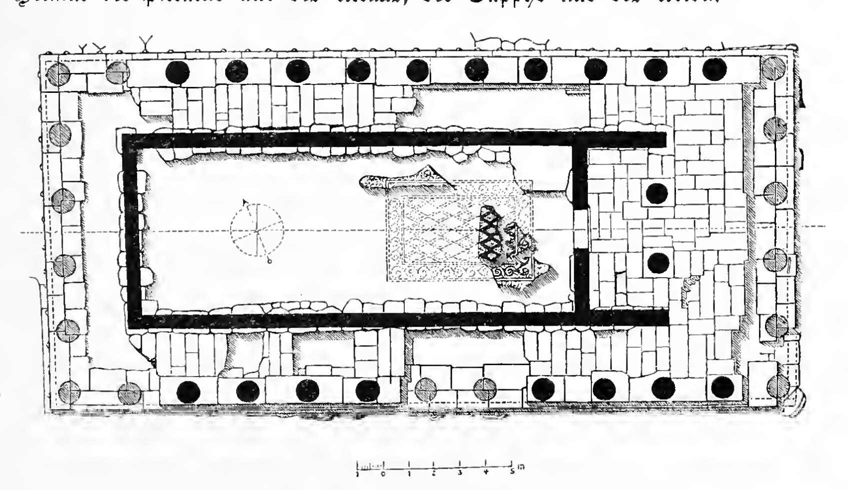


Die Ausgrabungen in Assos.

Mit einem Grundriß.

An den zahlreichen Ausgrabungen und Expeditionen zur Erforschung der Denkmälerwelt des Altertums nehmen seit einiger Zeit auch die Amerikaner erfolgreich Anteil. Sie haben sich, im Wetteifer mit Deutschland und Österreich, die kleinasiatische Küste zum Schauplatz ihrer Thätigkeit ausersehen und einen Punkt gewählt, der schon längst der genaueren Durchforschung harrte, nämlich Assos. Über die dort unlängst erzielten Resultate findet man einen ausführlichen Bericht von F. Adler im Berliner „Centralblatt der Bauverwaltung", welchen wir unter Beifügung des dort ebenfalls abgedruckten Tempelgrundrisses reproduziren. Adler schreibt:

„Zwei kleine Tagereisen südlich von Troja, an den Ausläufern des Idagebirges, auf schroffer Felsküste gelegen, beherrscht Assos mit weitem Ausblicke den Golf von Adramytteion, dessen Silberspiegel, als herrliche Perle, die ebenso malerische wie fruchtbare Insel Lesbos trägt, — die Heimat des Pittakus und des Alkäus, der Sappho und des Arion.



Grundriß des dorischen Tempels zu Assos.

Schon Homer kennt Assos; mit anderen Städten Mysiens und der Troas eng verflochten, kam es im siebenten Jahrhunderte unter die Herrschaft der lydischen Könige. Hundert Jahre später wurde es dem persischen Großkönige unterthan und erhielt den Vorzug, als Tribut seinen ausgezeichneten Weizen an den Hof zu liefern. Im vierten Jahrhundert wird es der Sitz eines staatsklugen Tyrannen Hermias, an dessen Hofe — sogar verwandtschaftlich verbunden — in arbeitsamer Muße Aristoteles lebt.

Nach den Kämpfen der Diadochen wird die wegen ihrer festen Lage vielumworbene Stadt ein Teil des pergamenischen Reichs und erhält vorübergehend nach der Gemahlin Attalos' I. den Namen Apollonia. Dem römischen Weltreiche einverleibt, wird es von Strabo, Plinius und Pausanias genannt und tritt uns in der Hauptquelle für unsere Kenntnis der ersten Christengemeinden Kleinasiens, in der Apostelgeschichte, noch einmal wieder entgegen, um dann auf Jahrhunderte, wo byzantinische, genuesische, türkische Herrschaft einander hier abgelöst haben, zu entschwinden.

Erst in unserem Jahrhundert wird die Stadt wieder bekannt durch englische, französische und deutsche Reisende. Ihre Mitteilungen führen zur ersten kunstwissenschaftlichen Unter-

suchung durch Texier im Jahre 1838. Was dieser bekanntlich sehr flüchtig arbeitende Autor gesammelt hat, findet sich in dem Werke: Description de l'Asie mineure, Bd. 2. Leider ist der Ertrag nicht groß, und was schlimmer ist, er wimmelt von Unrichtigkeiten. Der wertvollste Gewinn für die alte Kunstgeschichte war seine Mitteilung eines dorischen Peripteraltempels, dessen Epistylien friesartig mit Reliefs in altertümlichem Stile verziert sind. Daneben wurden die sehr wohl erhaltenen Ringmauern mit ihren Türmen und Thoren genauer abgebildet, aber alle sonstigen Bauwerke (darunter so wichtige wie eine byzantinische Kirche des vierten bis fünften Jahrhunderts) unbeachtet gelassen oder nur streifend berührt. Seit jener Zeit war Assos wieder eine stille Stadt geworden, deren sonntäglicher Frieden nur dann und wann gestört wurde, wenn die Kommandanten der Dardanellenschlösser zur Ausflickung oder Erweiterung ihrer Festungswerke antike Quadern brauchten und Schiffe und Mannschaften zum Abbruch der herrlichen hellenischen Türme und Mauern herübersandten.

Es war daher hohe Zeit, daß das archäologische Institut von Amerika auf den guten Gedanken kam, eine Untersuchung der noch aufrechtstehenden und eine Ausgrabung der verschüttet liegenden Denkmäler von Assos in die Hand zu nehmen. An Arbeit fehlt es hier so wenig als in Sardes, Ephesos, Milet, Alexandreia-Troas und in zahllosen anderen griechischen Städten Westasiens; denn außer den von Texier mehr streifend als erschöpfend behandelten zwei bis drei Denkmälern finden sich hier noch ein Theater, ein Gymnasion, ein Nymphäum, eine Agora, ferner Hallen, Wasserleitungen, Cisternen und Gräber.

Es war ferner ein guter Gedanke, daß das ganze für Amerika neue Unternehmen in die Hände eines kenntnisreichen und thatkräftigen Architekten, des Mr. Jos. Thacker Clarke, gelegt wurde. Nachdem derselbe während des vergangenen Jahres mehrere Monate hindurch jene Ausgrabungen geleitet hat, konnte er unter dem 20. September 1881 einen vorläufigen Bericht erstatten, der nach erfolgter Verlesung in Washington in den „American Architect and Building News" vom 10. Dezember v. J. abgedruckt ist.

Mit Recht beschränkt sich der Berichterstatter im wesentlichen auf die bei Aufdeckung des dorischen Tempels gewonnenen Resultate, indem er hervorhebt, daß eine Beschreibung der Agora mit ihren Wasserwerken, des Gymnasion, der verschiedenen Stoen und Hallen, des Theaters, der Befestigungsanlagen, der Gräberstraße und den einzigen Resten der griechischen Steinbrücke einen kleinen Band füllen würde.

Als Illustrationen sind dem Berichte beigefügt: 1. die längst bekannten Metopen- und Epistylienreliefs, welche sich seit 1838 im Louvre befinden, 2. der Detailgrundriß, der den heutigen Bestand erkennen läßt, sowie 3. und 4. der restaurirte Grundriß, verglichen mit dem nach gleichem Maßstabe (1 : 200) gezeichneten Theseiongrundrisse. Das Wertvollste für Architekten ist die Illustration zu 2, die deshalb hier im Holzschnitte wiedergegeben wird.

Das erste, was jedem Kenner auffällt, ist die große Verschiedenheit des neu aufgedeckten Grundrisses von dem bei Texier gegebenen. Der französische Verfasser giebt einen Peripteros mit dipteralem Pronaos, während thatsächlich ein schlichter Antentempel, von einer Ringhalle umschlossen, vorhanden war. Leider ist die Zerstörung eine sehr große gewesen, keine Säule steht mehr am Platze, ebensowenig die Cellaquadern, selbst die Oberstufen an der Ost- und Westfront fehlen. Nur die sorgfältigste Verzeichnung der auf den noch in situ befindlichen Quadern deutlich eingerissenen Aufschnürungslinien und die sicher erkennbaren Standspuren der Säulen hat eine Rekonstruktion ermöglicht.

Hiernach war der aus Trachyt erbaute Tempel ein auf zwei Stufen stehender dorischer Peripteros von 6 : 13 Säulen, in der Stufen- und Säulenzahl, sowie in der Orientirung und in den Hauptmaßen dem Theseion in Athen so nahe stehend wie kein anderer Tempel. In der Oberstufe gemessen hat Assos 14,03 m Breite zu 30,33 m Länge und Athen 13,81 m zu 31,77 m; bei beiden weicht die Ostorientirung etwas nach Süden ab.[1]) Alles andere ist aber völlig verschieden, nicht nur die Cella-Anlage, sondern auch die Proportionirung und

1) Für Texiers Flüchtigkeit liefert die Thatsache den besten Beleg, daß er die Breite des Stereobats im Situationsplane mit 23 m, im Aufrisse mit 13 m angiebt, während sie in Wirklichkeit 14,035 m beträgt.

Detailbildung. Während der Kern in Assos den schlichten Antentempel zeigt (ähnlich wie 1. das Herakleion, 2. der nördlich davon belegene Burgtempel, 3. der mittlere Stadttempel in Selinus und 4. der Tempelrest in Cadacchio auf Korfu) besitzt das Theseion noch ein sehr charakteristisch formirtes Hinterhaus, welches sicherlich besonderen Kultzwecken gedient hat.

Die Säulen in Assos haben nur 16 Furchen [1]) und dabei waren die der Ringhalle von denen in Pronaos in der Stellung darin verschieden, daß bei den ersteren die scharfen Stege in die Axen fielen, während bei den Pronaossäulen die übliche Stellung mit axialen Furchen — wohl des bessern Gitterverschlusses halber — gewählt war. Über die außerordentlich wichtige Frage der Verjüngung und Schwellung der Säulen, die allerdings bei so auseinandergerissenen und verschleppten Baustücken große Schwierigkeiten macht, beobachtet der Architekt ein auffallendes Stillschweigen. Vielleicht hat er seine hierauf bezüglichen Untersuchungen noch nicht abgeschlossen. Indessen muß später ein Urteil seinerseits gefordert werden, da Texiers Zeichnungen gerade in diesem Punkte mehr als fragwürdig sind.

Von allgemeinerem Interesse sind noch einige technische Besonderheiten. Die Unterstufen sind an ihren Außenflächen mit buckelförmigen Bossen besetzt, die niemals entfernt worden sind — also ähnlich wie bei den Propyläen in Athen. Dagegen zeigen die schweren Gesimsblöcke an den Stirnseiten **U**förmige Nuten, um Hebeseile durchzuschlingen, wie solches auch in Ägina, Pästum, Selinus und an anderen Orten vorkommt. Die Stoßflächen selbst sind durch glatte, vorspringende Saumleisten gesichert, die Stufenblöcke (mit Längen von über 3 m) mit eisernen Klammern verdübelt, eine Struktur, die auch an den Unterflächen der Epistylien und an der oberen Außenseite des Kranzgesimses für die Terrakottarinne gewählt worden ist. Die Säulentrommeln sind in üblicher — wenigstens gering variirter — Weise mittels Holzdübel aufeinander abgeschliffen worden. In der Cella haben sich Mosaikreste von schwarzen und weißen Marmorwürfeln vorgefunden, die einer Spätzeit anzugehören scheinen.

Für einen so kleinen Bau ist es befremdend, daß das Epistylion, wie das des Parthenon, aus drei Platten geschnitten ist. Dabei geht die Mittelplatte nicht durch, sondern die beiden Außenplatten haben oben eine Verstärkung erhalten. Die glatten wie die plastisch geschmückten Metopen sind in die Triglyphen eingeschoben und die schweren Kranzblöcke lagerten unmittelbar, und zwar ohne die von Texier an dieser Stelle irrtümlich abgebildeten Zwischenglieder, darauf auf. Aus vorhandenen Giebeleckstücken wird sich die Neigung des Giebels gewinnen lassen; die Deckziegel bestanden aus Terrakotta.

Erfreulich ist die fernere Mitteilung, daß es gelungen ist, aus benachbarten Mauern noch 20 wohlerhaltene Kapitäle bester Technik hervorzuziehen und zu den 17 plastischen Fragmenten, welche Paris bewahrt, noch sieben neue Stücke, darunter fünf von beträchtlicher Größe (unter ihnen eine vollständige Metope mit zwei Figuren) aufzufinden. Dagegen wird in der sonst so klaren und übersichtlichen Berichterstattung als herbe Lücke jede Mitteilung über etwa gefundene Antenkapitäle, Wandhalssteine, Giebelsteine und Cellaquadern vermißt. Hoffentlich wird die weitere Ausgrabung über diese zu einer guten graphischen Rekonstruktion unentbehrlichen Bauglieder das notwendige Material herbeischaffen; in jedem Falle sollte nach dieser Richtung hin alles geschehen, bevor der Spaten und die Hacke wieder zur Ruhe kommen.

Denn in der That ist der dorische Tempel von Assos unter den jetzt bekannten wohl 50 Peripteraltempeln in einem Punkte ganz hervorragend, nämlich in seiner dekorativen Behandlung mit archaischen Reliefs an den Epistylien. Um über seine Zeitstellung ins Reine zu kommen, bedarf es noch der gründlichsten Untersuchungen aller an Ort und Stelle noch irgendwo erhaltenen Baureste durch die Architekten. Wie es in Olympia nur durch das stets wiederholte Messen, Zeichnen, Vergleichen und Klassifiziren aller Baufragmente möglich geworden ist, über so schwierige Fragen wie die Verkleidung dorischer Bauglieder mit Terrakotten am Geloer Schatzhause, wie die Rekonstruktion des Leonidaion, der Exedra u. a. ins

---

1) Mr. Clarke zieht als Analogien einen der Tempel zu Selinus und den dorischen Tempel zu Korinth heran. Bei dem erstern denkt er offenbar, und mit Recht, an das Herakleion. Im letztern Punkte irrt er; Korinths Säulen haben 20 Furchen.

Klare zu kommen, so wird auch hier das hohe Ziel einer sichern graphischen Rekonstruktion nur auf gleichem oder ähnlichem Wege sich erreichen lassen.

Ebenso wünschenswert bleibt eine Erörterung der Frage, mit welchem Maßstabe der Tempel gebaut worden ist. Bekanntlich gehen die Archäologen, welche sich mit der Geschichte der griechischen Plastik spezieller beschäftigt haben, auf Grund eingehender Kunstanalysen der archaischen Reliefs mit der Datirung des Tempels weit auseinander. Während ihn einige noch in das 7. Jahrhundert setzen, denken andere an die zweite Hälfte oder an den Schluß des 6. Jahrhunderts. Mr. Clarke hat sich — und gewiß mit Recht — seine Ansicht über die Zeitstellung noch vorbehalten. Indem er für die Architektur auf der einen Seite auf die Ähnlichkeit, ja Übereinstimmung mit dem Theseion aufmerksam macht und gleichzeitig einen gewissen Zusammenhang mit dem Heraion in Olympia andeutet, sieht er andererseits den außerordentlichen Wert der Skulpturen in dem Umstande, daß man in denselben die allmähliche Hellenisirung orientalischer Typen deutlich erkennen könne. Gewiß ist gerade der letzte Gesichtspunkt ein sehr wichtiger und verdient weitere Beachtung. Die Einflüsse des Ostens sind schon in uralter Zeit bis an die Küste gedrungen — Beweis dafür die Felsreliefs von Nymphi bei Smyrna; fest steht ferner, daß die lydische Herrschaft, speziell Krösos, sich in glänzender Weise kunstpflegend bei dem Baue des Artemision in Ephesos sowie in Milet beteiligt hat. Wie leicht, daß die gleiche Dynastie mit ihrem sprüchwörtlichen Reichtume auch in Assos mit Rat und That eingewirkt hat, umsomehr, da derselbe Krösos, der als Kronprinz um 580—570 Statthalter des Gebiets von Adramytteion, zu dem Assos gehörte, gewesen ist, und gerade in die ersten Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts die Prachtbauten in Ephesos, Samos und Phokäa fallen. Diese Hypothese würde eine wesentliche Unterstützung gewinnen, wenn der Nachweis gelänge, daß der lydische Fuß dem Tempelbaue zu Grunde liegt. Damit wäre für die Datirung ein terminus ante quem gewonnen, da bekanntlich der Sturz des Krösos 549 erfolgt ist.

In jedem Falle sind wir dem archäologischen Institute Amerika's, speziell dem Fachgenossen Mr. Clarke, für die bisher gewonnenen Ergebnisse in hohem Grade zu Danke verpflichtet und sehen weiteren Mitteilungen mit lebhaftem Interesse entgegen."

Bibliographie der Handschriften Lionardo's.

Von J. P. Richter.

(Fortsetzung.)

11. Den Handschriften mit bestimmten Daten aus den neunziger Jahren sind hier noch einige wenige anzureihen, welche aus inneren Gründen demselben Zeitraum zugeschrieben werden dürfen, ohne daß es möglich wäre, eine bestimmte Jahreszahl anzugeben. Zunächst ist hier die Handschrift J, I im Institut de France zu nennen, welche mit dem zweiten, vorangehend beschriebenen Teile im Format übereinstimmt. Sie zählt 48 Blätter und darf wie jene als ein gelegentliches Notizbuch betrachtet werden. Aber diese Notizen beziehen sich fast nur auf Untersuchungen wissenschaftlicher Natur und stehen in gar keinem Bezug zu dem äußerlichen Leben. Ebendies erschwert natürlich die chronologische Bestimmung. In erster Linie stehen Fragen der Mechanik, der Geometrie, der Anatomie und der Optik. Nur sehr wenige Abschnitte treten in Beziehung zum Malerbuch. Auf Blatt 32 findet sich eine mit der Feder gezeichnete topographische Skizze, welche durch Beischriften erklärt wird. In diesen kommen die Worte vor: rifosso di milano, und: castello di milā. Die Nennung Mailands giebt für die Zeitbestimmung eine Basis von nicht weniger denn etwa zwanzig Jahren. — Auf Blatt 38 und 39 hat Lionardo die Konjugation von sum eingetragen, auf Blatt 40 die Deklination von quis und qui. Wir haben aus anderen Handschriften bereits gesehen, daß die lateinischen Sprachstudien in die zweite Hälfte der neunziger Jahre fallen. Dies

macht es wahrscheinlich, daß die vorliegende Handschrift der gleichen Zeit angehört. Hiermit läßt sich ein dritter Umstand kombiniren. Auf Blatt 34 dieser Handschrift beginnt ein Abschnitt: [1])

bagno	Bad
per isscaldare lacq̊ della stufa della duchessa . . .	um das Wasser im Badezimmer der Herzogin zu erwärmen u. s. w.

Wenn unter der hier genannnten Herzogin Beatrice d'Este, die Gattin des Lodovico il Moro, zu verstehen ist, welche im Januar 1497 starb — eine Vermutung, welche gewiß viel für sich hat — so würde die Handschrift J, I ungefähr gleichzeitig mit der J, II anzusetzen sein.

12. Eine besonders wertvolle Handschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts ist zur Zeit nicht mehr als Ganzes vorhanden, sondern muß aus zwei jetzt in England und in Frankreich befindlichen ungleichen Teilen erst zusammengestellt werden. Die Handschrift B im Institut de France ist ein Quartoband von 84 Blatt, welcher mit der zweiten Handschrift in Ashburnham Place von nur 17 Blatt Umfang ursprünglich ein Ganzes bildete. Beide haben eine Höhe von 23,5 cm bei 17 cm Breite. Um den vollständigen Beweis ihrer Zusammengehörigkeit zu führen, wäre es nötig, auf eine lange Reihe von Detailfragen einzugehen, was hier zu weit führen dürfte. Mit dieser Zusammenstellung ist übrigens der ursprüngliche Zustand des Bandes noch keineswegs wiederhergestellt. Der Reichtum an ausgeführten Zeichnungen, welche diese Handschrift schmücken, mag wohl schon frühzeitig die Veranlassung zu ihrer Zerstückelung gegeben haben. Außerdem finden sich hier apokryphe Stücke. So enthalten Blatt 3 und Blatt 14 der Handschrift in Asburnham Place aquarellirte Federzeichnungen ohne Schrift, welche weder zu der Handschrift, noch überhaupt Lionardo angehören. — Folgende Notiz im Pariser Teile der Handschrift:

A ddi 28 daprile ebbi da marchesino . lire . 103 . e s . 12.	Am 28. April empfing ich von Marchesino 103 Lire und 12 Soldi.

giebt vielleicht einigen Anhalt für die Chronologie; denn in dem hier genannten Marchesino darf man wohl Messer Marchesino Stange, den Sekretär des Herzogs Lodovico il Moro vermuten. In einem Memoriale che ha da fare messer Marchesino d. d. Mediolani penultimo Junj 1497, einem Verzeichnis der damaligen Unternehmungen des Herzogs, werden Lionardo's Malereien im Refektorium von S. Maria delle Grazie erwähnt.[2]) In geschäftlichen Dingen war, so scheint es, Marchesino Stange die Mittelsperson zwischen dem Herzog und dem Künstler. Die Identität mit dem Marchesino der Handschrift ist darum wohl ziemlich sicher. Lionardo mag um 1486 in den Dienst des Moro getreten sein. Mit dem Jahre 1499 nahm dessen Herrschaft bekanntlich ein Ende. Damit wäre eine Periode von ungefähr 14 Jahren für die Entstehung der Handschrift begrenzt. Doch die Grenzen lassen sich noch enger ziehen, wie der Inhalt der Handschrift ergiebt. Eine Reihe von Blättern ist mit Zeichnungen und Texten angefüllt, welche architektonische Probleme behandeln. Aus Dokumenten, welche Calvi veröffentlicht hat, ist bekannt, daß Lionardo von 1487 an, mit Aufträgen als Architekt am Mailänder Dom beschäftigt war.[3]) Die vorliegenden Zeichnungen beziehen sich allerdings auf Kuppelbauten, aber die rein theoretischen Interessen scheinen hier im Vordergrund zu stehen. Im übrigen erscheint Lionardo überwiegend mit Fragen der Kriegführung beschäftigt. Von Waffen und von Ingenieurarbeiten zur Befestigung und Verteidigung, von Schifffahrt und Seekriegen ist eingehend die Rede. Hier nimmt die Handschrift offenbar Fühlung mit dem Inhalt einer Anzahl loser Blätter, welche gegenwärtig dem Codex Atlanticus einverleibt sind und wegen der großen Feinheit der Strichführung in den Zeichnungen sowie wegen der steilen, starkverschnörkelten Schriftzüge darauf Anspruch erheben dürfen den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts anzugehören. Die Schriftzüge der vorliegenden

1) Diese Stelle citirt Amoretti in den Memorie Storiche, S. 48 als in der Handschrift Q 3 befindlich. Wenn er diese gewiß willkürliche Bezeichnung für J benutzt, so kann man das auf sich beruhen lassen. Indes weiterhin wird sich zeigen, daß dieser Gewährsmann durchaus verschiedene Handschriften gleichfalls Q 3 bezeichnet.

2) C. Calvi, Notizie dei principali professori etc. Milano 1869. Parte III.

3) Publizirt im Archivio Storico lombardo. Anno I, S. 483.

Handschrift sowie die Behandlung der Zeichnungen erlauben jedoch nicht, auf ein so frühes Datum zu schließen. Auf Blatt 12 der Handschrift in Paris findet sich folgende Bemerkung neben architektonischen Zeichnungen:

padiglione del gardino de la duchessa di milano.	Pavillon im Garten der Herzogin von Mailand.

Im Jahre 1489 fanden die Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Gian Galeazzo und der Isabella von Aragonien statt. Gian Galeazzo starb 1494. Sollte die Handschrift nach 1494 zu setzen sein, was sehr unwahrscheinlich ist, so würde unter der Duchessa Beatrice d'Este die Gattin des Lodovico il Moro zu verstehen sein. Sie feierte ihre Hochzeit im Januar 1491 und starb im Januar 1497. Hiernach darf man 1489 und 1497 als die sicheren äußersten Grenzen für die Abfassung der Handschrift ansetzen. Aber, wie gesagt, aller Wahrscheinlichkeit nach kommen hier nur die ersten Jahre dieser Periode in Frage.[1])

Das eben mitgeteilte Citat macht hier einen kritischen Exkurs notwendig. P. della Valle sagt im Supplement zum Leben des Lionardo in der Sieneser Vasariausgabe vom Jahr 1792, Lionardo habe im September 1482 in Mailand einen Pavillon gezeichnet. Diese Zeichnung befände sich, fügt er hinzu, S. 5 des Kodex atlanticus. Die Angabe ist rein aus der Luft gegriffen, wie man sich leicht in Mailand in der Ambrosianischen Bibliothek überzeugen kann, und es ist unnötig dabei länger zu verweilen. Nun sagt aber Amoretti in den Memorie Storiche S. 48, in der Lionardischen Handschrift mit der Bezeichnung Q. 3 befinde sich auf Blatt 12 die oben citirte Stelle vom Pavillon der Herzogin mit der zugehörigen Zeichnung, und was er sonst über dasselbe Blatt sagt, läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß er mit Q. 3 die Handschrift meint, welche in Paris die Bezeichnung B trägt.[2]) Amoretti fährt dann wörtlich fort: „Neben dem auf Blatt 12 gezeichneten Pavillon steht kein Datum, aber kurz vorher liest man inmitten verschlungener Kreise: = 12 luglio 1492 =, und auf der zweiten Seite hat jemand neben einigen Zeichnungen von Früchten gelesen (qualcheduno legge): September 1482, anstatt 1492, wie es heißen sollte und wie wahrscheinlich auch Lionardo schrieb". Auf dem Umschlag der in Rede stehenden Pariser Handschrift findet sich außer dem B noch ein S, aber die Bezeichnung Q. 3 ist hier nirgends zu entdecken. Daß andererseits die zugehörige Handschrift in Ashburnham Place keine einzige dieser älteren Bezeichnungen aufzuweisen hat, kann nicht befremden, denn hier ist der Umschlag ziemlich modernen Datums. Dagegen findet sich in der ersten Handschrift im Asburnham Place, derjenigen, welche ich unter Nr. 3 in Zusammenstellung mit der Pariser Handschrift A näher beschrieben habe, eben jene Jahreszahl zwischen verschlungenen Kreisen. Die nächstliegende Lösung des Rätsels scheint demnach folgende zu sein: Amoretti's Angaben, welche immer höchst gewissenhaft erscheinen und dafür stets gegolten haben, dürfen nicht ohne weiteres verdächtigt werden. Wenn er die Handschrift B als Q. 3 aufführt, so kann das nur als ein Versehen ganz untergeordneter Art betrachtet werden, um so verzeihlicher als er die Handschriften selbst nicht zu Gesicht bekam — das Los der meisten älteren Lionardoforscher! — und auf seinen Gewährsmann, den Kopisten Oltrecchi, glaubte ganz sich verlassen zu dürfen. Beide Handschriften in Paris, sowohl die mit A als die mit B bezeichnete, sind Fragmente, welche sich durch die Handschriften im Asburnham Place ergänzen, und da diese letzteren einzelne Blattumstellungen, vielleicht absichtlich erfahren haben könnten, so scheint es das geratenste, einfach Amoretti zu folgen und das 1492 datirte Blatt im Asburnham Place für die von ihm beschriebene Handschrift wieder in Anspruch zu nehmen. Einer solchen Beweisführung glaube ich indes nicht beitreten zu können. Ich muß vielmehr dabei beharren, daß das datirte Blatt in Asburnham Place dem unter Nr. 3 beschriebenen Handschriftenpaar naturgemäß angehöre und nicht etwa aus betrügerischen Absichten einer

1) Aus meines Freundes Baron H. v. Geymüller handschriftl. Kommentar zur Architektur Lionardo's ersehe ich, daß eine in der Handschrift Paris B vorkommende Skizze wahrscheinlich auf den Sakristeibau des Domes von Pavia sich bezieht, und dies hätte aus verschiedenen Gründen nach 1492 keinen Sinn mehr gehabt.

2) Dagegen identifizirt Geheimrat Jordan, Das Malerbuch 2c. S. 100, die Handschrift Q 3 mit Paris H. — S. 77 ist an diese Thesis ein „vermutlich" geknüpft. M. Ravaisson hat in seiner Konkordanz Q 3 = J gesetzt, dazu bemerkend: le tableau permettra de rendre tout à fait (?) complet et exact le travail de M. Jordan.

fremdartigen Handschrift, der zweiten Asburnhamschen, einverleibt worden sei. Amoretti's Citate mit der imaginären Bezeichnung Q. 3 sind in Wahrheit mehreren sehr verschiedenen Handschriften entnommen. Das Blatt vom Juli 1492 enthält Bemerkungen über Reichtum und Tugend, welche Libri in der Histoire des scienses mathématiques (Vol. III, 30, 209) mit dem ausdrücklichen Vermerk abgedruckt hat, dieselben befänden sich auf Blatt 114 der Handschrift A in Paris. Diese 114 ist auf dem Blatt der unter Nr. 3 beschriebenen Handschrift erkennbar und gewiß alten Datums. Libri hat demnach hier richtig citirt, und daß mit dieser Seite die Handschrift abschließt, erscheint aus ihrem etwas abgenutzten Zustand begreiflich, um so mehr, als der Einband aus nach-Lionardischer Zeit stammt. Das Blatt kann demnach nicht ursprünglich, wie uns Amoretti glauben machen will, inmitten der Handschrift Paris B vor Blatt 12 gestanden haben. Endlich entspricht das Blatt dem Format der Handschrift Paris A und dieses ist, wie angegeben wurde, kleiner als das der Handschrift Paris B. Aus all diesen Gründen glaube ich Amoretti's Angabe, die Pavillonzeichnungen gehörten ins Jahr 1492, für einen Trugschluß erklären zu müssen.

Das eine Beispiel wird dem Leser sattsam dargethan haben, daß es zu den langwierigsten und unerquicklichsten Aufgaben gehört, mit den Originaltexten in der Hand Ordnung in den heillosen Wirrwarr gelegentlicher Citate bei Oltrecchi und Amoretti, bei Venturi und Libri zu bringen, um nur anerkannte Autoritäten unter den älteren Abschreibern hier zu nennen.

13. Unter den Handschriften von Windsor Castle befindet sich eine Anzahl Blätter sehr verschiedenen Formates, teilweis in Folio, teilweis in Quarto, teils in unregelmäßigem Format, deren Zusammengehörigkeit nur aus dem Inhalte sich ergiebt: Lionardo handelt hier sehr eingehend von den Proportionen des menschlichen Körpers. Der Text ist von zahlreichen Zeichnungen begleitet. Es sind deren nicht weniger denn 77, meist von kleinen Verhältnissen. Die Abhandlung erweckt begreiflicherweise ein ganz außerordentliches Interesse und unter den Bestandteilen des Lehrbuchs der Malerei hat sie eine hervorragende Stelle zu beanspruchen. Lomazzo erwähnt dieselbe ausdrücklich in der Idea del tempio della pittura.[1]) Doch nimmt die Lionardo-Litteratur im übrigen keine Notiz davon, und das Manuskript ist bis auf den heutigen Tag völlig unbekannt geblieben. Man darf wohl annehmen, daß die unbekannten Abschreiber, welche im 16. Jahrhundert aus einigen Handschriften Lionardo's den sogenannten Traktat der Malerei zusammenstellten, oder richtiger in bunter Folge Ausschriften machten, um aus diesen einen Traktat der Malerei später zusammenzustellen, was aber unterblieb, — ich sage, daß diese Abschreiber die vorliegende, jetzt in Windsor befindliche Abhandlung sehr willkommen geheißen hätten, wenn ihnen dieselbe zu Gesicht gekommen wäre. Oder soll man annehmen, sie hätten dieses Material absichtlich beiseite liegen lassen? Ich glaube sie von diesem Verdachte nicht frei sprechen zu können, denn die meisten Kapitel sind von späterer Hand, nicht von Lionardo selbst, mit einem ○ versehen, jenem Merkzeichen, das sich in allen Originalhandschriften da wiederfindet, wo die Abschreiber Stoff für ihre Traktatausgaben vorfanden. Wenn nichtsdestoweniger in den Abschriften und Druckausgaben die Abhandlung von den Proportionen des menschlichen Körpers nicht benutzt wurde, so finde ich darin nur einen Gebrauch wiederholt, den sich diese Abschreiber offenbar zur Regel gemacht haben: wo die Zeichnungen entweder wegen ihrer großen Anzahl oder wegen ihrer nicht leicht wiederzugebenden Ausführung ihnen Schwierigkeiten machten, zogen sie vor, sie in ihren Abschriften mit samt dem Text zu unterdrücken. — Für die Datirung der Abhandlung von den Proportionen des menschlichen Körpers ist kein sicherer Anhalt gegeben. Lionardo geht hier von seiner Gewohnheit ab und läßt keine gelegentlichen Notizen über seine nebenhergehenden Interessen unterlaufen. Nur ein einziges Mal finden sich auf einer Rückseite Federzeichnungen von Pferdefüßen mit Angaben der Maße, was auf gleichzeitige Vorstudien zum Reiterdenkmal gedeutet werden kann. Man darf aus verschiedenen Gründen wohl annehmen, Lionardo habe jene Untersuchungen über die Proportionen des menschlichen Körpers etwa zwischen den Jahren 1490 und 1495 angestellt, sei aber später darauf nicht wieder zurückgekommen.

---

1) Dimostrò anco in figura tutte le proporzioni dei membri del corpo umano (Cap. IV.).

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, herausgegeben unter Leitung des Oberstkämmerers Sr. k. u. k. Apost. Majestät, Franz Grafen Folliot de Crenneville, vom k. k. Oberstkämmereramte. Erster Band. Mit 31 Kupfertafeln in Heliogravure und Radirung, 72 zinkographischen Text-Illustrationen und 70 Holzschnitten in Querfolio als Beilage. Wien, Druck und Verlag von Adolf Holzhausen. 1883. Fol.

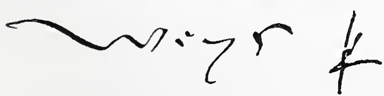
Der erste Band der neulich an dieser Stelle bereits angekündigten Publikation ist nun erschienen, und es genügt ein Blick auf den nahezu fünfhundert Seiten umfassenden, mit zahlreichen Tafeln ausgestatteten Folianten, um den sachkundigen Leser von der Tragweite des hiermit begonnenen Unternehmens zu überzeugen. Schlägt er dann vollends die beigegebene Querfoliomappe auf und erblickt darin die Prachtdrucke des Burgkmair-Dürerschen Triumphzuges Maximilians I., so muß er sich sagen, daß ein Werk von so gediegenem Glanz auf dem Gebiete der deutschen und österreichischen Kunstlitteratur lange nicht zu Tage getreten ist.

Ich will nur mit wenigen Zügen Plan und Umfang des Angestrebten und Gebotenen kennzeichnen, um dem größeren Kreise der kunstgebildeten Leser, namentlich denjenigen, welchen das Werk selbst nicht so bald zu Gesicht kommen sollte, eine Vorstellung von demselben zu geben. Der Fachmann weiß ohnedies, was er vor sich hat.

Die Absicht des k. k. Oberstkämmereramtes ist, den Schleier zu lüften, welcher die Geschichte der Kunstsammlungen und Kunstbestrebungen des österreichischen Kaiserhauses in ihren wichtigsten Abschnitten bisher verhüllte. In wenigen Jahren — man darf zuversichtlich hoffen, spätestens 1884 — werden die beiden mächtigen Museen, die Schöpfungen Sempers und Hasenauers, vollendet sein, welche den Kunstbesitz des Erzhauses Österreich, die Früchte jahrhundertelangen Sammeleifers, in schönen, weiten Räumen der gebildeten Welt vorführen sollen. Welche würdigere Vorbereitung läßt sich denken für diesen monumentalen Abschluß einer ruhmvollen Epoche als ein Urkundenwerk, welches die Entstehung alles dessen beleuchtet, was uns Nachgeborenen jetzt vereinigt geboten wird, und die Bestrebungen aller derer klar stellt, die zu so edlem Endziel mitgewirkt haben? Bei der Publikation des Grafen Crenneville wurde daher mit vollem Recht auf die musterhafte Herausgabe solchen Quellenmaterials der Hauptnachdruck gelegt. Und zwar werden uns die einzelnen Archive, die für den gedachten Zweck in Frage kommen, getrennt vorgeführt, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der von ihrer Gesamtheit zu erwartenden Resultate.

Die Reihe beginnt mit 494 Urkunden und Regesten aus dem k. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, herausgegeben unter Mitwirkung von Jos. Ritt. v. Fiedler und Jos. Paukert von Dr. Heinr. Zimermann. Die Stücke reichen vom J. 1304 bis gegen Ende der Regierungszeit Kaiser Maximilians I. (1519) und enthalten eine Fülle von Daten zur Geschichte der Sammlungen und Kunstbestrebungen österreichischer Fürsten, Stiftungen, testamentarische Bestimmungen, Inventare, Instruktionen, Aufträge an Künstler und Kunsthandwerker, Maler, Bildhauer, Waffenschmiede, Kunststicker u. s. w.; sie machen uns mit zahlreichen künstlerischen Persönlichkeiten und ihren Beziehungen zum kais. Hofe bekannt; sie bieten höchst interessante Aufschlüsse über die Geschichte des Geschmackes, der Kunstrichtungen und der Kunstpflege. Die meisten dieser archivalischen Mitteilungen sind in Form von Auszügen gegeben, was mit Rücksicht auf den speziell kunstgeschichtlichen Zweck nur gebilligt

werden kann; Wechsel der Lettern dient zur leichteren Übersicht und Scheidung des Textes von den Zusätzen des Herausgebers. Bei der Redaktion der Extrakte wurden die von den neueren Forschern allgemein angenommenen Grundsätze befolgt. Am Schlusse jedes Regests sind die



Federzeichnung aus der Handschrift: Historia Friderici IV. et Maximiliani I. von Grünbeck.

Quelle, sowie allenfalls nötige Verweisungen und Notizen beigefügt. — Die folgenden Jahrgänge werden die Fortsetzungen dieses Urkundenmaterials bringen, welches in tausenden von Stücken bereits der Veröffentlichung harrt; der Kunstgeschichte wird damit ein Quellengebiet von unabsehbarer Ergiebigkeit eröffnet. — Hin und wieder bietet sich dem Herausgeber auch

Gelegenheit, auf artistische Werke, welche sich im Besitz der Archive befinden, hinzuweisen und Proben aus denselben mitzuteilen. Die Freundlichkeit Sr. Excellenz des Herrn Grafen Crenneville setzte mich in den Stand, eine solche, in heliotypischer Nachbildung wiedergegebene Probe hier abzudrucken. Es ist eine der 46 illuminirten Federzeichnungen, welche die im k. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv befindliche Handschrift von Josef Grünbecks Historia Friderici IV. et Maximiliani I. zieren. Nach der Notiz am unteren Rande, welche von der Hand Maximilians selbst herrührt, steht das Blatt wahrscheinlich in Beziehung zum Weißkunig.

Auf die Urkunden und Regesten aus dem Staatsarchiv folgt die Publikation des Inventars der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm, nach der einzigen erhaltenen Abschrift im Fürstlich Schwarzenbergschen Centralarchiv in Wien. Das Inventar wird in extenso mitgeteilt; es füllt mit dem Vorberichte seines Herausgebers, des Centralarchivdirektors Adolf Berger, nahezu hundert zweispaltige Folioseiten. Welche Bedeutung die Sammlungen Leopold Wilhelms, des Generalgouverneurs der spanischen Niederlande, für die Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts und für die Entstehung der Wiener Museen, vor allem für die kais. Gemäldegalerie besitzen, brauche ich hier nicht des weiteren auseinanderzusetzen. Fast jeder Schritt durch die Säle des Belvedere führt uns vor eines oder das andere Bild, welches durch den kunstsinnigen Erzherzog und seinen Galeriedirektor, den jüngeren Teniers, erworben wurde und einst im Schlosse zu Brüssel aufgehängt war, bis dann alle diese Schätze samt den Handzeichnungen, den statuarischen und anderen Werken testamentarisch an des Erzherzogs älteren Bruder, den Kaiser Ferdinand III. übergingen. Das archivalische Unicum des Schwarzenbergschen Archivs, von Berger musterhaft edirt, setzt die litterarische Welt mit einem Schlage in Kenntnis von dem einstmaligen Bestande der unermeßlich wertvollen Hinterlassenschaft. Schon dieses eine urkundliche Stück reichte hin, um die Aufmerksamkeit der Forscher auf das Wiener Jahrbuch hinzulenken und seinem Herausgeber ihren lebhaftesten Dank zu sichern.

Dabei habe ich der ersten, an Umfang bedeutenderen Hälfte der Publikation noch gar nicht Erwähnung gethan. Es sind dies eine Reihe gelehrter Abhandlungen, meistens über Gegenstände der kais. Museen, verfaßt von den Vorständen oder Beamten derselben, und somit naturgemäß ebenso mannigfaltig dem Inhalte nach wie verschieden in der Methode der Behandlung. Die Leitung des Jahrbuchs legt offenbar auf den letzteren Punkt ein besonderes Gewicht. Es heißt in der an den Kaiser gerichteten Widmung, daß „von Seite der Redaktion des Jahrbuches jede Bevormundung der Autoren vermieden worden, so daß dasselbe ein unbeeinflußtes Zeugnis ablegt, wie für die Sachkenntnis, so auch für den Geist und die Auffassung, mit welcher die zur Leitung der verschiedenen Spezialsammlungen Berufenen den kritischen Anforderungen der Kunstwissenschaft gerecht zu werden suchen". Man wird dem Ernste dieser Grundsätze gewiß allseitig zustimmen und darin zugleich den bestimmten Willen der obersten Leitung der kais. Museen ausgesprochen finden, nur solche Männer an deren Spitze zu stellen, welche sich den Anforderungen der Wissenschaft gegenüber persönlich bewähren.

Es ist in dieser Anzeige nicht der Ort, auf den Inhalt der zehn, größtenteils höchst umfang- und inhaltreichen gelehrten Arbeiten von Bergmann, Kenner, Baron Sacken, Ilg, Schönherr und den übrigen Mitarbeitern detaillirt einzugehen. Nur zwei Abhandlungen will ich namhaft machen, welche schon durch die Gegenstände, die sie behandeln, auf das allgemeinste Interesse Anspruch haben: Ernst Ritt. v. Birks Verzeichnis der im Besitze des österreichischen Kaiserhauses befindlichen niederländischen Tapeten und Gobelins, und Franz Schestags Aufsatz über den „Triumph" Kaiser Maximilians I.

Von der Arbeit Hofrat v. Birks liegt erst der Anfang vor. Dieser aber umfaßt schon das Inventar von über 300 Stück Tapeten und Gobelins aus dem kais. Besitz, und giebt in seiner minutiösen Ausführung dem sachkundigen Leser alle nur erwünschten Daten an die Hand, um sich von der Bedeutung dieser bisher größtenteils im Schönbrunner Teppichdepot verborgenen Schätze einen Begriff zu machen. Außer der kurzen Angabe der auf den Teppichen dargestellten Gegenstände enthält das Verzeichnis die Maßangaben, sämtliche Inschriften,

Wappen, dann insbesondere die Fabriks- und Meisterzeichen in genauer, verkleinerter Wiedergabe, endlich was zur Erklärung der Wappen und Meisterzeichen, sowie über die Zeit der Bestellung oder Erwerbung der Teppiche zu ermitteln war. Dreizehn Lichtdrucktafeln dienen zur näheren Erläuterung einer Auswahl der interessantesten Objekte; darunter sind sieben Prachtleistungen Brüsseler Fabriken aus dem 16. Jahrhundert mit den figurenreichen Darstellungen der „Sieben Tugenden". Ein Spezialregister über den Inhalt dieses Inventars wird für den nächsten Band in Aussicht gestellt. Für die übrigen Teile des Jahrbuchs ist bereits in dem vorliegenden Bande durch sorgfältig gearbeitete Register gesorgt.

Schestags Arbeit hat schon deshalb ein ganz besonderes Interesse, weil sie den Leser einzuführen hat in die Großfolio-Tafeln des Triumphzuges, welche dem Bande beigegeben sind. Mit ihnen wird also nun der großartige Plan ins Werk gesetzt, die sämtlichen litterarisch-artistischen Werke Kaiser Maximilians mit Benutzung des ganzen dazu gehörigen urkundlichen und künstlerischen Materials, welches sich im Besitze des Kaiserhauses erhalten hat, zu veröffentlichen. Dem vorliegenden Bande sind 70 der Originalholzschnitte zum Triumphzug, mit den alten, in der k. k. Hofbibliothek bewahrten Stöcken von Ad. Holzhausen neu gedruckt, zur Ausgabe gelangt; der Rest wird im nächsten Jahre folgen. Über die technische Meisterschaft der neuen Drucke braucht kaum ein besonderes Wort des Lobes gesagt zu werden. Man sieht es jedem Abdruck an, daß ein wahrhaft künstlerischer Geist über seiner Ausführung gewaltet und alles bis aufs kleinste mit Sachkenntnis und Liebe durchgeführt hat. Schestags Aufsatz macht uns vertraut mit der Entstehungsgeschichte des Triumphzuges. Vorerst giebt er den vollständigen Text des in der kais. Hofbibliothek erhaltenen Manuskriptes, in welchem Marx Treytzsauerwein nach des Kaisers Angaben den Entwurf des Ganzen niedergelegt hat. Am Rande sind die dazu gehörigen Miniaturen und Holzschnitte verzeichnet, in welchen das Werk bildliche Gestalt gewann. Dann behandelt der Autor zunächst die auf 109 Pergamentblättern erhaltenen Miniaturen zum Triumphzug und die Skizze Dürers zum Triumphwagen in der Albertina. Letztere setzt Schestag zwischen 1512—13, für die Vollendung der Miniaturen nimmt er das Jahr 1516 an. Unmittelbar darauf begann die Zeichnung für den Holzschnitt, an welcher bekanntlich neben Burgkmair auch Dürer und außerdem jedenfalls noch ein dritter unbedeutenderer Meister von bisher nicht zu ermittelndem Namen beteiligt waren. Die Vergleichung der Holzschnitte mit den Miniaturen ergiebt, daß sich die Zeichner zu den ihnen in den Miniaturen und schriftlichen Aufzeichnungen dargebotenen Motiven auf sehr verschiedene Art verhielten. Burgkmairs Arbeiten stehen den Vorbildern am nächsten, Dürer dagegen bewegte sich bekanntlich sehr frei. — Mit großer Sorgfalt hat Schestag die auf der Rückseite der Stöcke erhaltenen Aufzeichnungen nochmals untersucht, welche uns über die Namen der beim Triumphzug beschäftigten Holzschneider Aufschluß geben. Zwölf Xylographen lassen sich danach mit Sicherheit ermitteln: Hieronymus Andre, Jan de Bonn (oder Bom), Hans Frank, Cornelius und Wilhelm Liefrinck, Alexius Lindt, Jost de Negker, Wolfgang Resch, Jacob Rupp, Hans Schäuffelein, Claus Semann und Jan Taberit. — In Betreff der übrigen Ergebnisse der Schestagschen Abhandlung muß ich auf das Jahrbuch selbst verweisen und will nur noch die Worte citiren, in welche der Autor sein Urteil über Dürers „Triumphwagen" (Bartsch, No. 139) und dessen Verhältnis zum „Triumphzug" zusammenfaßt. Er sagt: „Der Triumphwagen A. Dürers vom Jahre 1522 ist wohl durch den für den Triumphzug intentirten Wagen geistig beeinflußt worden, gehört jedoch nicht zu unserm Triumphzuge, sondern wurde erst nach dem Ableben des Kaisers von Dürer als selbständiges Werk in Holz geschnitten und herausgegeben". —

Ich schließe mit dem lebhaften Wunsche, daß die nach den geschilderten Grundsätzen begonnene Publikation in demselben zielbewußten Geiste fortgeführt werden möge, welcher bei ihrer Gründung obgewaltet hat. Ihr hochsinniger Leiter wird auf keinen rühmlicheren Erfolg zurückblicken können, als den ihm diese That zum Frommen ernster Wissenschaft eingebracht.

Carl von Lützow.

Die Kunstschätze Italiens, in geographisch-historischer Übersicht geschildert von Carl von Lützow. Stuttgart, J. Engelhorn 1882. Lief. 1 u. 2.

An Schilderungen des alten hesperischen Wunderlandes fehlt es uns nicht, und jeder Tag bringt Neues hinzu; aber ein Werk, das durch gute Abbildungen die italienischen Kunstschätze,



Wanddekoration von Falconetto in Verona. (Aus: Die Kunstschätze Italiens.)

erklärt durch verständnisvolle kunstgeschichtliche Erläuterungen, vor Augen brächte, besitzen wir noch nicht. Daher ist es mit Dank zu begrüßen, wenn die thätige Verlagshandlung, die uns in einem früheren Prachtwerk eine reich illustrirte Schilderung von Land und Leuten aus Italien gebracht hat, uns nun mit einem Buche über die Kunstdenkmäler des gelobten Landes beschenkt. Es ist kein „Prachtwerk“ im gewöhnlichen Sinne des Wortes, wo man meistens über den Bil-

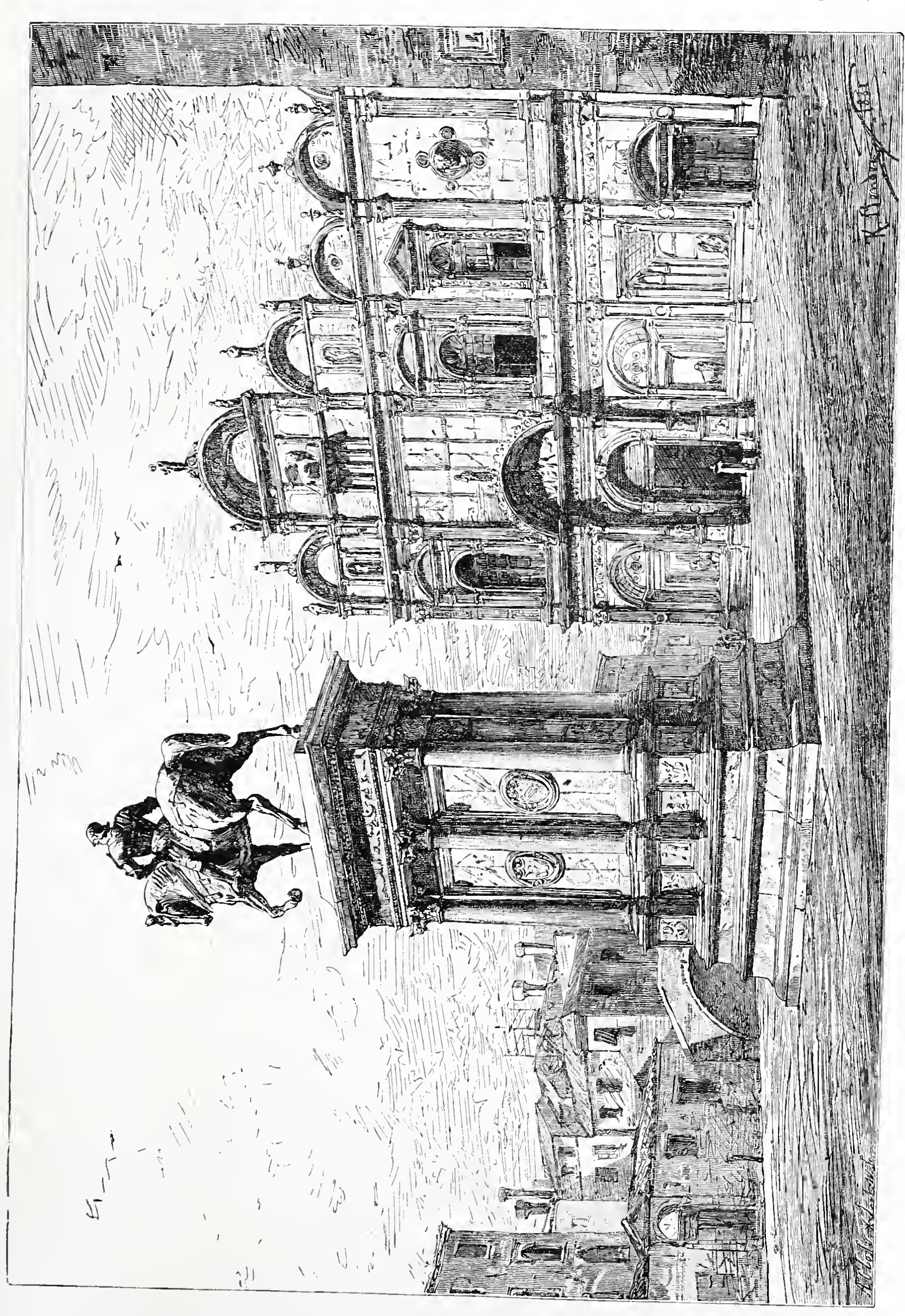


Palma Vecchio pinx W. Woernle sculps.

DIE HEILIGE BARBARA.
S. MARIA FORMOSA ZU VENEDIG.

dern den Text vergißt, sondern eine Arbeit, bei welcher Text und Illustration gleichen Wert behaupten und aufs innigste mit einander verwoben sind.

In Carl v. Lützow, dem Herausgeber dieser Zeitschrift, hat die Verlagshandlung nicht blos



Scuola di San Marco und Colleoni-Denkmal zu Venedig. (Aus: Die Kunstschätze Italiens.)

für den Text, sondern auch für die Leitung des Ganzen eine höchlich geeignete Kraft gewonnen. Es gehört zunächst der sichere Überblick über den Denkmälerschatz Italiens dazu, um in einer Auswahl von 50 Hauptblättern den Schatz der großen Kunstentwickelung in seinen wichtigsten Monumenten darzustellen, daneben aber in einer stattlichen Anzahl kleinerer und größerer dem

Texte einverleibter Abbildungen gleichsam die Verbindungsfäden darzulegen, welche zwischen jenen Hauptpunkten ausgespannt sind. — Nicht minder heischt die Abfassung eines solchen Textes die feste Hand eines gewiegten Kunsthistorikers. Hier ists nicht mit den so oft gehörten banalen Entzückungsphrasen gethan; hier gilt es vielmehr, in knapper und doch lebensvoller Schilderung das Bild dieser unvergleichlichen Kunstentwickelung zu zeichnen. Hier kommt es nicht auf trockene Herzählung und Beschreibung, sondern auf geistvolle Auffassung und lebendige Darstellung an, die aber selbstverständlich auf einer gründlichen Kenntnis der Kunstgeschichte beruhen muß. Dies alles trifft bei Lützow zu; er kennt den ungeheuren Stoff genau, und er weiß in lichtvoller Schilderung den Leser in die reiche Kunstentwickelung Italiens einzuführen. Mit Vergnügen bemerkt man, wie geschickt er aus dem großen Denkmälervorrat die entscheidenden Typen herauszuheben und dasjenige besonders zu betonen weiß, was für einen größeren Leserkreis das Wichtigste sein muß. Er ist ein Maler, der durch geschickte Verteilung von Licht und Schatten, durch glückliche Gruppirung und durch gewandte Handhabung der Perspektive seinen Schilderungen Leben zu verleihen weiß. Dabei hat sein Stil eine erquickende Frische, so daß er unserer etwas altersmatt gewordenen ästhetischen Sprache durch eigentümliche Wendungen neuen Reiz zu verleihen vermag. So hätte sich denn für die große Welt der Gebildeten nicht leicht ein besserer Führer durch die Kunstwelt Italiens finden lassen.

Es versteht sich, daß bei einem solchen Werke die geographische Anordnung den Vorrang haben muß; innerhalb der einzelnen Gruppen aber tritt die historische Betrachtung in ihr Recht. In Italien, wo die ganze Kunstentwickelung durch einen eigentümlichen lokalen Sondergeist bedingt wird, ist diese Anordnung ganz besonders am Platze. Die Schilderung beginnt daher mit Venedig, und der Verfasser weiß in raschen Zügen uns die mittelalterliche Kunst der Stadt, namentlich Architektur und Plastik der gotischen Zeit vorzuführen. Von dem byzantinischen Stil und namentlich den Mosaiken in S. Marco hätten wohl einige Wörtlein mehr gesagt werden können. Vielleicht hat sich der Autor dafür eine andere Stelle aufgespart. Die Schilderung geht sodann zu den Anfängen der Renaissance über, deren Hervorwachsen aus den spät-mittelalterlichen Kunstformen anschaulich dargelegt wird. Das Wirken der Lombardi einerseits und der Schule von Murano andererseits bildet den entscheidenden Wendepunkt. Das bahnbrechende Auftreten Giovanni Bellini's und seiner zahlreichen Schule tritt in Wort und Bild klar vor uns hin, auch die eigentümlichen Künstlercharaktere eines Antonello da Messina und Jacopo de' Barbari erhalten ihren Platz; wenn indes der Verfasser den letzteren bei Wohlgemuth in Nürnberg den Kupferstich „wahrscheinlich“ erlernen läßt, so erscheint diese Annahme um so problematischer, als die neuerdings eifrig verfochtene Ansicht, daß der alte Nürnberger Meister auch in Kupfer gestochen habe, eine auf sehr schwachen Füßen stehende Hypothese ist. Ebenso will mir die Bestimmung der Wandgemälde am Grabmal Onigo in S. Niccolò zu Treviso als Werke desselben Künstlers zweifelhaft scheinen. Am Schluß der zweiten Lieferung führt uns der Text sodann noch auf die Schwelle des 16. Jahrhunderts, indem er das Wirken des großen Architekten und Bildhauers Jacopo Sansovino schildert.

Was die Illustration betrifft, so ist zunächst als eine hocherfreuliche Thatsache das Heranziehen der Radirung zu bezeichnen. Fünf große Blätter, also der zehnte Teil der ganzen Reihenfolge, liegen bereits vor, der ganzen Publikation einen durchaus vornehmen Charakter verleihend. W. Unger radirte mit kühner Meisterschaft die Reiterstatue Colleoni's, Wörnle in duftiger Zartheit die heilige Barbara von Palma Vecchio, Kühn mit glänzender Wirkung Tizians Madonna Pesaro und Giorgione's Altarbild in der Kirche zu Castelfranco, das mit seinem milden Zauber wie ein Abendhymnus in die Seele klingt, Doris Raab endlich das großartige Altarwerk des Auferstandenen von Fra Bartolommeo aus der Galerie Pitti. Man weiß kaum, welchen von diesen Prachtblättern man den Vorzug geben soll; alle sind sie vorzüglich zu nennen und liefern einen schönen Beweis von der Blüte, welche die edle Kunst der Radirnadel auch bei uns wieder erlangt hat.

Außer diesen Hauptblättern bringt der Text in den beiden vorliegenden Lieferungen nicht weniger als 19 kleinere und größere Abbildungen in Holzschnitt. Besonders prachtvoll sind die großen Blätter, welche die Fassade und den Hof des Dogenpalastes darstellen, in der bewährten

Anstalt von Cloß geschnitten. Man merkt allerdings an den gar zu schweren Schatten, daß hier Photographien als Vorlagen benutzt worden sind; jemehr daher gerade diese Bilder der großen Menge gefallen werden, destoweniger vermögen sie einem künstlerisch gebildeten Auge völlig zu genügen. Man hätte gut gethan, die Photographien auf dem Holzstock durch einen geschickten Architekturzeichner, wie etwa Baldinger, retouchiren zu lassen, und nicht minder wohlthuend wäre es gewesen, wenn einige Staffage dabei angebracht worden wäre, während man nun im vollen Sonnenschein das Gefühl unheimlicher Öde empfängt.

Bei den übrigen Darstellungen tritt uns überall eine künstlerische Hand entgegen; besonders gelungen sind das Grabmal Vendramin, das Innere von S. Salvatore, die Scuola di S. Marco und der Palazzo Vendramin von Carl Bender. Auch die von K. von Siegl beigesteuerten Illustrationen, wie die Cà Doro, die beiden gotischen Portale, das herrliche Fußgestell eines der Flaggenmaste von Alessandro Leopardo, sind tüchtige Arbeiten. Vortrefflich ist auch die Holzschnitzerei von den Chorstühlen der Frari und das Altarwerk des Bartolommeo Vivarini von A. von Schrötter, sowie Cima's „Ungläubiger Thomas" von G. Frank. Daß aber im allgemeinen der Holzschnitt für die malerisch durchgeführte Darstellung von Gemälden immer etwas Ungeschmeidiges behält, beweisen Darstellungen wie das Legendenbild des Vittore Carpaccio und Tizians Tempelgang Mariä, beide von Jacob Groh gezeichnet. Hier haben Zeichner und Holzschneider ihr Möglichstes gethan, um beim kleinsten Maßstab nicht blos die Figuren charakteristisch herauszubringen, sondern auch die reiche malerische Wirkung des Ganzen wieder zu geben; aber der Zeichner ist offenbar etwas zu weit gegangen und so fehlt den Darstellungen die leuchtende Klarheit der Originale, sowie die harmonische Ruhe der Gesamtwirkung. Man sieht wieder, daß der moderne Holzschnitt sich von seinen eigentlichen Zielen und Aufgaben zu weit entfernt hat und in einen unglücklichen Wetteifer mit Kupferstich und Radirung eingetreten ist. Etwas fleckig und unruhig wirken auch die kleineren Darstellungen des allegorischen Bildes von Giovanni Bellini und der Gruppe aus Carpaccio's Ursulacyklus, beide von A. von Schrötter gezeichnet. Beiläufig hätten wir neben dem letzteren Bilde gern auch noch eine Illustration nach dem merkwürdigen zu wenig bekannten Bilde desselben Meisters im Museo Correr gesehen, welches zwei Venezianerinnen mit Schoßhündchen und Papagei auf ihrem Balkon im Genuß des dolce far niente darstellt, ein überaus merkwürdiges und anziehendes Sittenbild aus dem Leben des damaligen Venedig. — Schließlich will ich noch darauf hinweisen, daß es auch an schönen, auf alten Motiven beruhenden Randleisten und andern ornamentalen Beigaben, gezeichnet von G. Sturm, dem schönen Buche nicht fehlt.

Soviel ist jetzt schon ersichtlich, daß wir ein Prachtwerk in der edelsten Bedeutung des Wortes zu erwarten haben, groß und vornehm angelegt und in allen Punkten mit der höchsten Sorgfalt ausgeführt, zudem von besonders frischem Reiz durch Publikation von manchen bisher unedirten und nur dem genauen Kenner geläufigen Denkmälern. Ohne Zweifel werden die einzelnen Künstler sich immer mehr in ihre Aufgabe hineinarbeiten, und so begrüßen wir das ebenso glänzende wie gediegene Buch als eine wertvolle Bereicherung unserer Kunstlitteratur.

W. Lübke.

Geschichte der Malerei, herausgegeben von Alfred Woltmann und Karl Woermann. Zweiter Band. Die Malerei der Renaissance. Mit 290 Illustrationen. Leipzig, E. A. Seemann. 1882. XIII u. 800 S. 8.

Mit der kürzlich erschienenen zwölften Lieferung ist der von dem verstorbenen Woltmann begonnene, von Woermann fortgesetzte zweite Band des rühmlich bekannten Werkes zum Abschluß gekommen, und ich glaube, das ganze kunstliebende Publikum teilt die Freude der Verlagshandlung darüber, daß ihr trotz des erschütternden Todesfalles, welcher das Erscheinen des Buches jäh unterbrach, nun doch ein so rüstiger Fortgang desselben gelungen und die Aussicht auf eine baldige Vollendung des Ganzen eröffnet ist. Handelt es sich ja hier um eine historische Dar-

stellung, welche die modernste der bildenden Künste, die Malerei, an deren Schöpfungen sich viele Tausende täglich erfreuen, die auf den Studienreisen der Hauptgegenstand unseres Interesse's, im Hause die liebste Zier unserer Umgebung ist, von den Anfängen ihrer Entwickelung bis zu den letzten Höhenpunkten der neueren Zeit verfolgen soll. Jeder Anfänger auf dem Gebiete des Kunststudiums erkennt bald, daß ihm ein geschichtliches Buch vor allem not thut, um ihm in dem ungeheuren Denkmälervorrat die erste Orientirung zu gewähren. Und er wird mit gutem Grund noch dankbarer für einen derartigen Cicerone sein, wenn dessen Zuverlässig-



Studienkopf von Lionardo da Vinci. (Aus: Woltmann u. Woermann, Geschichte der Malerei.)

keit über jeden Zweifel erhaben und wenn der Führer überdies im Besitz eines angenehmen Erzählertalents ist, dessen belehrenden Worten man gerne lauscht.

Karl Woermann, der neu ernannte Direktor der Dresdener Galerie, hatte sich durch eine Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten, darunter vor allem durch seinen Anteil am ersten Bande dieses Werkes, als die zur Vollendung desselben geeignetste Kraft erwiesen. Mit rastlosem Eifer dem von Woltmann gesteckten Ziele nachstrebend, ist er frisch eingetreten in die vom Schicksal gerissene Lücke und hat, soweit es irgend möglich, trotz des Mangels jeder Vorarbeiten von der Hand des verstorbenen Kollegen, in dessen Geiste das Werk fortgeführt.

Betrachten wir zunächst dem Inhalte nach, was der vorliegende zweite Band uns bietet,

so beginnt er naturgemäß mit der Schilderung der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, welcher die französischen und deutschen Schulen sich anreihen. Darauf folgt die Schilderung des italienischen Quattrocento. Gegen den Schluß dieses Abschnittes beginnt Woermanns Anteil an dem Bande. Derselbe hat zunächst den Rest der oberitalienischen Schulen des 15. Jahrhunderts nebst den Abschnitten über die gleichzeitige Malerei der Spanier und Portugiesen gearbeitet, endlich das ganze vierte Buch und damit den an Umfang und Bedeutung wichtigsten



Die Taufe Christi, von Joachim Patinir. (Aus Woltmann u. Woermann, Geschichte der Malerei.)

Teil des Ganzen, die Malerei des 16. Jahrhunderts in Deutschland, den Niederlanden und Italien, hinzugefügt: eine hochachtbare Leistung, wenn man die Kürze der aufgewendeten Zeit und namentlich die Menge eigener und fremder Detailforschungen in Anschlag bringt, welche hier zu bewältigen waren.

Allerdings muß ich gestehen, daß mir die Art, wie diese Verarbeitung vorgenommen ist, nicht in jeder Hinsicht sachgemäß erscheint. Man hat die überreiche Menge von Stoff getadelt, welche Woermann aufgenommen hat, und gemeint, das Buch nehme dadurch mehr den Charakter einer Bilderchronik als einer historischen Darstellung an. Diesen Vorwurf kann ich nun zwar nicht gerechtfertigt finden; er ist in der Natur des Gegenstandes begründet. Wer eine Geschichte der

Baukunst zu schreiben hat, wird leicht fertig mit der Aufzählung der Werke eines Meisters, und wäre dieser auch so fruchtbar wie ein Palladio. Weit schwieriger hat es der Historiker bei den bildenden Künsten, insbesondere bei der Malerei. Wir verlangen auch von der kompendiösesten Geschichtsdarstellung dieser Art mindestens eine kritische Besprechung aller Hauptwerke der Meister, die oft nach Dutzenden zählen. Und ich kann nicht finden, daß Woermann in dieser Beziehung zu viel gethan hätte, wenn ich auch in manchen Punkten seine Bilderauswahl geändert oder doch anders gruppirt sehen möchte. Was dagegen meine Kritik herausfordert, ist sein zu connimentes Verhalten gegenüber der neueren und neuesten Spezialitteratur. Da wird jeder Essay, jedes in einer Fachzeitschrift abgegebene Votum, jede neue Bildertaufe verzeichnet, überhaupt eine viel zu subjective, jeder Schwankung der Meinungen folgende Sprache in den kritischen Apparat der Noten eingeführt. Seine letzte Begründung mag dies Verfahren in dem löblichen Bestreben finden, der Wissenschaft immer auf den Fersen zu sein, und jeder, auch der geringfügigsten, Leistung des allerkleinsten Lermolieff gerecht zu werden. Aber dem ruhigen und schlichten historischen Stil ist es entschieden abträglich. Dieser soll nur von einer Persönlichkeit ein individuelles Gepräge erhalten, von der des Autors selbst. Das fortwährende Hineinsprechen anderer macht den Leser irre. Andererseits vermisse ich schmerzlich die Angaben der besten Stiche und sonstigen erwähnenswerten Reproduktionen der Hauptbilder, wie sie sich in Woltmanns Arbeitsteil, zwar durchaus nicht vollständig, aber doch in dankenswerter Anzahl finden. Der Mangel solcher Nachweise bildet überhaupt eine sehr fühlbare Lücke in unserer kunstgeschichtlichen Litteratur.

Das führt mich auf die Illustrationen des Buches selbst. Sie sind, wie nicht anders zu erwarten, mit Sachkenntniß ausgewählt und in ihrer Mehrzahl auch dem Zweck vollkommen entsprechend. Die hier beigegebenen Proben mögen dafür zeugen. Unerfreuliche Ausnahmen machen nur einige offenbar aus den älteren Vorräten der Verlagshandlung herrührende oder mit fremden Clichés hergestellte Illustrationen, wie z. B. die aus französischer Quelle stammende Abbildung von Correggio's Madonna mit dem heil. Hieronymus. Das herrliche Bild, das lichteste, farbigste der Welt, würde nach diesem Holzschnitt nicht der „Tag", sondern die „Mitternacht" zu nennen sein. Auch von einem weltberühmten Bilde, welches der Autor jetzt in nächster Nähe hat, von der „Sixtinischen Madonna", ist der Holzschnitt nicht glücklich ausgefallen. — Aber, wie gesagt, im ganzen darf dies unserer Anerkennung der bildlichen Seite des Werkes keinen Abbruch thun, und ich wünschte nur, daß es uns erspart bleiben möchte, die guten, für das Woermannsche Buch neu hergestellten Holzschnitte nicht gleich in allen möglichen Compendien in- und ausländischen Verlags als Clichés wieder abgeklatscht und dadurch entwertet zu sehen. Doch das gehört in ein anderes Thema, das ich nächstens einmal besonders zu behandeln gedenke. Möge dem rüstigen Autor durch sein neues, schweres Amt nicht die Kraft und Lust benommen werden den dritten, abschließenden Band des Buches in demselben Tempo zu beendigen, welches er bei der Vollendung des zweiten eingeschlagen hat! Die Kunstwelt eines Rubens und Rembrandt, eines Murillo und Velazquez wird darin ihre Darstellung finden.


Carl von Lützow.



Zur Braunschweiger Galerie.

Dr. H. Riegels „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte" geben mir Anlaß, auf einen kleinen Aufsatz zurückzukommen, den ich im 6. Jahrgange der Zahnschen Jahrbücher für Kunstwissenschaft vom J. 1873, S. 188 veröffentlichte. Ich besprach damals eine Trinkgesellschaft (Nr. 571), die dem A. Brouwer zugeschrieben war, in der ich aber ein sehr frühes Bild Adriaens van Ostade zu erkennen glaubte. Hr. Riegel entdeckte nun auf der Rückseite einen alten Zettel mit Ostade's Namen, und fügt bei, daß Auffassung und Vortrag der ältern Art des Ostade wohl entsprechen. „Auch hatte W. Schmidt, ohne Kenntnis dieser Thatsache, das Bild, indem er begründende Ausführungen brachte, schon dem Ostade zugeschrieben." Jedoch machen Hrn. Riegel die Überbleibsel einer Bezeichnung stutzig, welche er mitteilt, aber als schwer zu entziffern bezeichnet. Ich sehe nicht ein, warum sie nicht mit Ostade's Namen stimmen. Der Künstler bezeichnete sich (vgl. W. Bode, Zahn's Jahrbücher, IV. Jahrg., S. 53) in der frühesten Zeit: A. v. Ostaden, und diese vier letzten Buchstaben „aden" scheinen mir unschwer herauszufinden zu sein, wenn das Facsimile nur einigermaßen mit dem Original stimmt. Ferner besprach ich in der beregten Abhandlung ein Bild angeblich von C. Molenaer. Dasselbe trägt die Bezeichnung C. M. (verschränkt) und die Jahreszahl 1591. Hr. Riegel sagt über das Bild (S. 352): „Ein merkwürdiger Fall, der trotz des klarsten Thatbestandes ein ganzes Nest von Irrungen aufweist. Die Bezeichnung C. M. erscheint gefälscht, auch findet man das Bild im Eberlein'schen Kataloge von 1776 unter dem Namen des J. van Goyen aufgeführt. Ob hierzu nur ein allgemeines kritisches Urteil oder die Auffindung der ächten Bezeichnung V. G. 1635 veranlaßt hat, muß dahin gestellt bleiben; jedenfalls setzt die letztere die Urheberschaft Goyens außer allen Zweifel. Dieselbe war jedoch dem Auge verschwunden und ist jetzt erst wieder entdeckt worden." Es ist notwendig, hier auf meine bezügliche Auseinandersetzung in Zahns Jahrbüchern zurückzukommen. Denn die betreffende Stelle ist bei Zahn versteckt und nur den Fachleuten zugänglich, ferner hat Direktor Riegel mich hierbei nicht citirt, obwohl meine Auseinandersetzung gerade einen Hauptteil des bewußten Elaborates ausmachte. Es kann mir darum niemand verdenken, daß ich meine Worte wieder zum Abdruck bringen lasse, umsomehr, als jetzt dieses Bild von Cornelis Molenaer aus der Kunstgeschichte definitiv entlassen sein wird — bei der Übereinstimmung meiner Ansichten und der Entdeckungen Hrn. Riegels. Ich schrieb also damals: „Genauer möchte ich hier noch auf zwei Bilder eingehen, welche ich als J. van Goyen und A. van Ostade beanspruche. Die — — Dünenlandschaft Nr. 677 ist als Cornelis Molenaer, ein Landschaftsmaler der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, bezeichnet. Den Anlaß gab ein großes aus C. und M. verschränktes Monogramm, das von der Jahreszahl 1591 begleitet ist. Dasselbe erweist sich aber bei näherer Betrachtung als nachträglich auf das Bild geschrieben. Denn es wäre ja offenbar der Anachronismus auch zu groß; im Jahre 1591 könnte ein derartiges Bild, das die Entwickelung der ersten dreißig Jahre des 17. Jahrhunderts in der holländischen Kunst voraussetzt, nicht entstanden sein. Dagegen entspricht das mit einem ähnlichen Monogramm bezeichnete Berliner Bild, das wohl mit Fug dem Cornelis beigelegt wird, in seiner Behandlung jener Epoche. Meiner Ansicht nach ist jene Braunschweiger Landschaft unverkennbar aus der Hand des J. van Goyen hervorgegangen; namentlich haben u. a. Nr. 66 der Wiener Ausstellung älterer Gemälde aus Privatbesitz, und ganz besonders das Bild der Dresdener Galerie Nr. 1130, welches die Jahreszahl 1633 trägt, sowohl in der Behandlung der Landschaft als der der Figuren die vollkommenste Verwandtschaft." So meine Worte. In der That hat sich herausgestellt, daß beide Bilder der gleichen Zeit Goyens angehören; das Dresdener Bild ist von 1633, das Braunschweiger nach Riegels Auffindung von 1635. Endlich möchte ich noch bemerken, daß ich den Rembrandt zugeschriebenen Philosophen schon in der gleichen Abhandlung als unächt bezeichnet habe. **Wilhelm Schmidt.**

Notizen.

* Die Radirung nach Albert Cuyp von K. v. Siegl, welche wir diesem Hefte beigeben, reproduzirt ein großes, figurenreiches Bild des berühmten holländischen Meisters, welches vor einiger Zeit aus der Sammlung Lippmann-Lissingen in den Besitz des Herrn H. O. Miethke in Wien übergegangen ist. Wir blicken auf einen mit zahlreichen Gondeln und Kähnen besetzten Fluß, an dessen Ufer im Hintergrunde die stumpftürmige Kirche einer holländischen Stadt, wie es scheint, Dortrechts sichtbar wird. Offenbar hat irgend ein Fest oder Jahrmarkt den Anlaß geboten, daß die farbig gekleideten Herren und Damen der Umgegend sich in so großer Menge zusammenfinden und vor den links unter hohen Bäumen gelegenen Häusern versammeln, zu denen eine gebogene Holzbrücke hinüberführt. Aber der Künstler begnügte sich nicht mit der Schilderung dieser bunten, festlich geschmückten Menge; er zog auch aus dem Alltagsleben noch Motive und Gestalten herbei, um sein Bild zu bereichern: Fischer, welche das Netz aufholen, Kühe auf der Weide u. s. w. Über dem Ganzen ist das klare goldige Licht eines Spätsommertages ausgegossen, in welchem auch die fernsten Pläne der meisterhaft behandelten Perspektive die Gegenstände noch in bestimmten Umrissen zeigen. Hell von der Sonne beglänzte Wolken schwimmen am blauen Himmel, dessen Klarheit das Wasser wiederspiegelt. — Das Bild ist auf Holz gemalt und vorzüglich erhalten. Höhe 0,90, Länge 1,52 Meter.

—n. **Santa conversazione**, Originalradirung von August Holmberg. Die heilige Conversation, zu deren Zeugen uns der Urheber der nach dem eigenen Bilde gefertigten Radirung macht, ist ohne Zweifel kurzweiliger als die frommen Unterhaltungen venetianischer Heiliger, die sich, wenn sie uns der Maler präsentirt, bereits vollständig ausgesprochen zu haben und mit der Beherzigung guter Lehren und weiser Sprüche beschäftigt zu sein scheinen. Nur einer der vier Patres ist in gottselige Träumereien versunken, während die anderen möglicherweise über die jüngste Wendung des Kulturkampfes ihre Meinungen austauschen und die Dame im Kirchenstuhl sich das „mulier taceat“ zu Herzen nimmt. Offenbar haben die frommen Väter den Schalk von Maler nicht bemerkt, der hinter einem Pfeiler oder einer sonstigen Deckung die Scene in sein Skizzenbuch einträgt. Holmberg hat mit diesem Gemälde, das im Jahre 1877 in Düsseldorf erschien, die Bahn gebrochen, auf die ihn die Natur seines Talentes hinwies. Man erkennt hier schon den Maler der von dem lauten Treiben der Welt abgeschlossenen, stillverschwiegenen Innenräume, denen das Spiel des hocheinfallenden Sonnenlichts einen bestrickenden Reiz verleiht. Während in unserem Bilde noch die Absicht sich kund giebt, durch die Charakteristik der Figuren zu interessiren, ist späterhin der koloristische Gesichtspunkt für ihn allein maßgebend geworden. Sein „Numismatiker“ und sein „Goldschmied“ (Museum in Leipzig) weisen deutlich auf das Studium der alten Niederländer hin. Die reifste Frucht seines Talentes ist vielleicht das neuerdings im Leipziger Kunstverein ausgestellte Interieur mit der Figur eines jungen Kavaliers, der „Vor dem Duell“, in allerlei schwerwiegende Gedanken versunken, auf einer Bank lehnt. Der feine, ins Graue gestimmte Gesamtton gemahnt unwillkürlich an die Palette eines van der Meer von Delft. — Holmberg wurde 1851 in München geboren und verdankt seine Ausbildung der Schule von Wilhelm Diez.





A. Holmberg rad.

SANTA CONVERSAZIONE.

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig. Druck von Fr. Felsing. München.

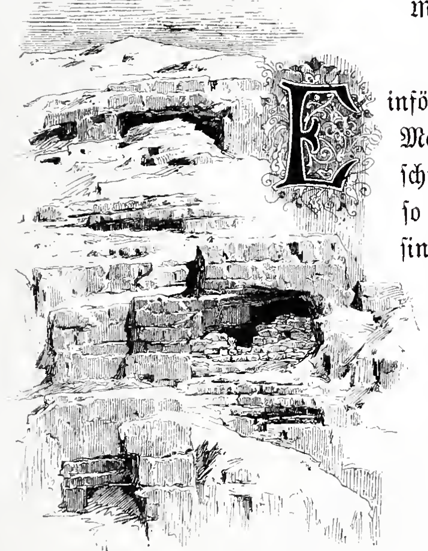


Sinai-Halbinsel.

Wüstenstudien.

Von Ludwig Hans Fischer.

Mit Abbildungen.



Felswand im Kidronthale. Eremitenwohnungen.

Einförmig, trostlos, unerträglich erscheint den meisten Menschen die „Wüste", einen Reiz ihr abzugewinnen, schier unmöglich, und wenn Reisende sie in noch so leuchtenden Farben schildern und ihr ein Loblied singen, wenn sie sich darnach sehnen, wieder die Wüstenzonen zu betreten, so ist man sehr geneigt, diesen Enthusiasmus für „wissenschaftliche Begeisterung" oder gar für eine Nachwirkung des tropischen Klimas auf die Phantasie des Enthusiasten zu erklären und nur das gern zu glauben, was andere von ihren Schrecken erzählen.

Derjenige, dessen Augen für das Schöne und Großartige in jeder Gestalt offen sind, der wird der Wüste bald ungeahnte Reize abgewinnen; der Stoff zu neuen Beobachtungen wird ihm nie fehlen. Wo die Natur sich selbst überlassen ist und die Kultur nur so unbedeutende Veränderungen hervorgebracht hat, daß dieselben eigentlich gar nicht in Betracht kommen, wo sie vor uns liegt, wie die geologische Bildung sie bedingte, da muß sie einen gewaltigen Eindruck auf den Menschen machen. So starr und tot die Wüste auf den ersten Blick erscheint, so deutlich sieht man in ihr das Walten der Naturkräfte; was die Jahrtausende an den Gebirgen gerüttelt, was plutonische und neptunische Kräfte an diesem Stück Erde zu ändern vermochten, liegt klar vor uns, starr und tot zwar, aber verklärt durch den Zauber des Lichtes, den nur die südliche Sonne zu malen imstande ist.

Es soll nicht der Zweck dieser Zeilen sein, ein geographisches Bild der Wüste zu bieten, sondern vielmehr den Eindruck wiederzugeben, den die Wüste auf den Beschauer macht, und speziell das zu schildern, was ein Maler dort sehen und beobachten kann.

Man fragt sich unwillkürlich, woher es kommt, daß die Menschen, die im Gebirge wohnen, so ganz anders geartet sind, als die in der Ebene; die Antwort darauf ist

freilich etwas komplizirt; gewiß aber ist der eine Umstand, daß der noch so unciviliſirte Mensch nicht ganz unempfänglich sich zeigt für die Eindrücke der ihn umgebenden Natur, ja daß diese bestimmend auf den Charakter des Menschen einwirkt.

Es ist bekannt, daß in flachen Gegenden, wo das Auge einen weiten Blick genießt, die Beleuchtungseffekte ganz andere sind als im Gebirge. Der dunstige Horizont, die spielenden Wolkenschatten, die reichen Farben, das Unbestimmte der Ferne, alles dies wirkt anregend auf die Phantasie, während die Klarheit der Gebirgsluft, die bestimmten Formen und die Gleichartigkeit der Beleuchtung den Menschen alles um sich her viel nüchterner beurteilen lassen. Wir wissen auch, daß sich die Bewohner der Ebenen durch eine ganz eigentümliche, oft schwermütige Poesie auszeichnen, ob sie nun im Norden oder im Süden wohnen:

— —

„Du wirst Scherifa sehen, ein stolzes Mädchen,
Sie ist stolz, sie ist edel — geschrieben hab ich's gesehen,
Ihre Haare fallen mit Anmut
Auf ihre breiten und weißen Schultern,
Man glaubt das schwarze Gefieder des Straußes zu sehen,
Der einsame Strecken bewohnt und bei seiner Brut singt.
Ihre Brauen sind Bogen, vom Negerlande gekommen,
Und ihre Wimpern — ihr schwört, sie seien die Spitzen der Ähren,
Gereift durch das Auge des Lichts, gegen das Ende des Sommers.
Ihre Augen sind der Gazelle Augen,
Wenn sie sorgsam bangt um die Jungen,
Oder man könnte auch sagen, sie seien der Blitz, der dem Donner vorangeht
In der Mitte der Nacht.
Ihr Mund ist bewundernswert,
Ihr Speichel Zucker und Honig
Und ihre wohlgereihten Zähne, sie gleichen den Schloßen,
Welche der Winter in Wut in unsere Gegenden säet.
Ihr Hals, die Fahne ist er, die unsere Krieger entfalten,
Den Feinden zum Trotz und die Flüchtigen wieder zu sammeln,
Und ihr Leib ohne Makel spottet des Marmors,
Den man zum Bau der Säulen unsrer Moscheen verwendet.
Weiß wie der Mond, der einhergeht, umhüllend die Nacht,
Glänzt sie, dem Sterne gleich, den keine Wolke kann trüben.
Sag ihr, daß sie den Freund hat verwundet
Mit zwei Dolchstößen, einen ins Aug', einen ins Herz;
Liebe ist der Bürden leichteste nicht."

— —

So singt, vom Tamtam begleitet, ein fahrender Troubadour der Sahara.

Man kann wohl davon überzeugt sein, daß weder der ungarische Czikos noch der arabische Beduine weiß, was ihn poetisch anregt, daß namentlich dem letzteren eine dattelreiche Oase und das kühle Wasser weit lieber ist als die heiße Wüste, in die er nur geht, wenn er muß. Aber unbewußt ist es doch die Wüste, unter deren Eindruck er seiner Sehnsucht nach der Oase und dem Mädchen darin, „schön wie der Mond", poetischen Ausdruck verleiht.

So oft der Beduine auf seiner Wanderung des Abends die Sonne scheiden sieht, den heißen Boden küßt und gegen die heilige Kaaba gewendet sein Gebet verrichtet, — mag ihn wohl ein heiliger Schauer überkommen, wenn des Tages Gestirn in einer Glut von Farben unter den dunstigen Horizont sinkt oder in raschem Wechsel der Abendschatten sich über die unendlich scheinende Ebene lagert und mit ihm der erste kühle Hauch der hereinbrechenden Nacht.

Bei der enormen Ausdehnung der Wüste und bei der verschiedenartigen geologischen Bildung des Bodens ist es selbstverständlich, daß die Wüste sehr verschiedene Formationen aufweist, von denen die am meisten ausgeprägten die Sand- und die Steinwüste sind; dazwischen liegen aber noch eine Menge Kombinationen beider und solche Formen, die durch lokale Verhältnisse bedingt sind.

Mit der Steinwüste bezeichnet man jene vollkommen verkarsteten gebirgigen Länderstriche, wie z. B. fast das ganze „steinige Arabien", ein großer Teil der arabischen Wüste zwischen dem Nil und dem roten Meere, oder andere steinige Hochebenen, wie sie teils in Asien teils in der Sahara vorkommen.

Unter der Bezeichnung Sandwüsten versteht man jene Wüsten, in denen weite Strecken fast oder ganz mit Sand bedeckt sind, in denen sich häufig Dünen bilden, die wie die Wellen des Meeres vorwärts schreiten und Berge von Sand erzeugen.


Auf dem Wege durch die Steinwüste.

Diese beiden Typen muß man festhalten, um ein Verständnis für die Farbe und die Beleuchtungseffekte der verschiedenen Wüsten zu gewinnen.

Wenn ich mir zu Hause die Fläschchen betrachte, in denen ich einige gesammelte Proben von Wüstensand aufbewahre, so habe ich nichts vor mir als eine größtenteils feinkörnige Masse von blaß ockergelbem Sande — fast nicht zu unterscheiden von jenem, der die Dünen des Lido bildet; wenn ich mich dann zurückerinnere an die Farbeneffekte, die ich an den Küsten des roten Meeres sah, kann ich es kaum fassen, daß dies das Material ist, welches dort die weiten Flächen bedeckt, und daß dies derselbe Sand ist, der dort so herrlich im Glanze der südlichen Sonne leuchtete und schimmerte.

Wer es versucht hat, in der Wüste zu malen, der lernt erst recht kennen, was die Sonne auf graue Flecken zu malen imstande ist, der stößt aber auch auf Schwierigkeiten und hat mit Faktoren zu rechnen, die uns in unserm Klima völlig fremd sind.

Zwei Dinge sind es hauptsächlich, die sich dem Arbeiten entgegenstellen; es ist dies das allzu intensive Licht und der Mangel an großen Kontrasten in der Farbe.

Es ist leicht begreiflich, daß eine richtige Beurteilung der Farbe und der Töne sehr erschwert wird, wenn die auf das Auge wirkende Lichtmasse zu intensiv ist. Das zeigt sich deutlich, wenn man aus einem dunklen Raume, z. B. aus einem Zelte, plötzlich vor die Wüste tritt. Zuerst wird das Auge völlig geblendet; aber auch nachdem es sich an das Sonnenlicht gewöhnt hat, treten Hindernisse ein, welche eine richtige Beurteilung der Töne und Farben sehr schwierig machen. Nach und nach werden näm-

lich die Sehnerven durch das starke Licht abgestumpft, sie geben den Lichteindruck nicht mehr in derselben Stärke wieder, die Objekte erscheinen daher dunkler als zuvor. Zugleich macht sich der zweite Faktor geltend: das Auge wird gegen die Farbe abgestumpft; scheinbar bleibt die Farbe unverändert, wir freuen uns über die Übereinstimmung unserer Studie mit der Natur; aber sobald wir die Wüste verlassen haben, sind wir nicht wenig überrascht, anstatt der blaß ockergelben Töne des Sandes, die wir noch frisch in der Erinnerung haben, die Wüste völlig gelb gemalt zu haben, wie man sie überhaupt nur zu oft gemalt sieht. Die Erklärung hierfür ist einfach genug: das Auge wird durch das konstante Sehen von Farben einer und derselben Schattirung, also in diesem Falle meist Gelb, für diese Farbe abgestumpft, der Maler taucht unbewußt immer tiefer in die gelben Farben seiner Palette und merkt nichts davon, weil er außer dem tiefen Blau des Himmels keine andern Farben sieht, an denen sich das Auge wieder erholen könnte.



Sandwüste bei Ismailia.

Hierher gehört auch eine von mir häufig beobachtete eigentümliche Erscheinung, die zu erklären oder zu der auch nur einen analogen Fall in unserem Klima zu finden, ich mich vergebens bemüht habe.

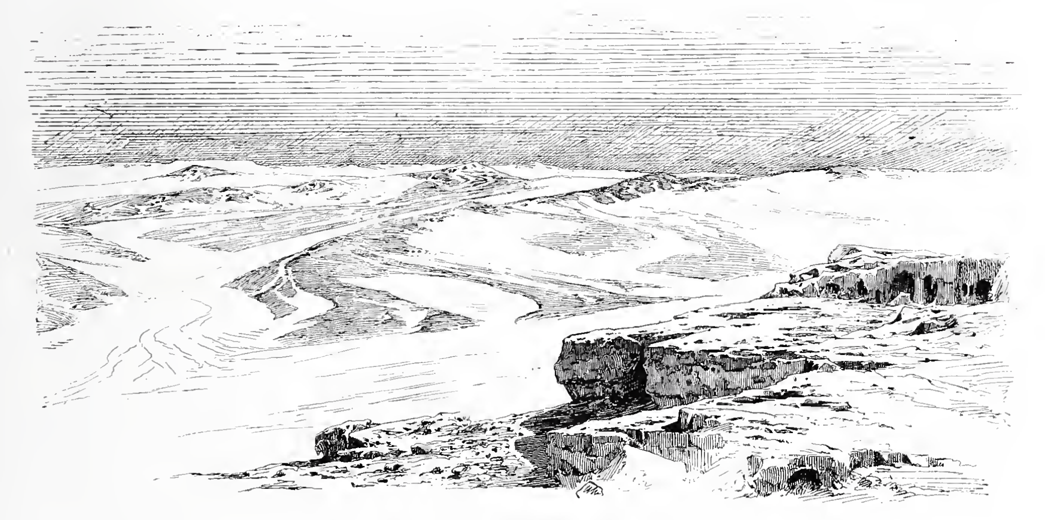
Wenn die Sonne vormittags sich schon ziemlich dem Zenith näherte, war jenes Stück Terrain, welches sich unmittelbar unter der Sonne befand, wie mit einem leichten Wolkenschatten bedeckt, gleich als wenn ein kleines Wölkchen vor der Sonne hinge, welches einen Schatten auf die darunter liegenden Felsen oder Hügel geworfen hätte — und doch war die Luft so klar, wie sie nur in der Wüste sein kann.

Die außerordentlichen Lichteffekte sind aber nicht nur die Folge des starken Lichtes, sondern auch sehr häufig die Wirkung der mit Sand und Staub geschwängerten Luft.

Selten ist die Luft in der Wüste bis zum Horizont ganz klar, oft lagert, wie ein dicker Nebel, eine rötlich schimmernde undurchsichtige Schicht über dem Horizont. Durch diese mit Staub geschwängerte Schicht wird die Strahlenbrechung des Lichtes noch bedeutend erhöht. Man kann dies in unseren Großstädten ganz gut beobachten an einem heißen Sommertage, wenn der Dunst und Staub den Aufenthalt in ihnen so unleidlich macht. Man bekommt da Stimmungen zu sehen, so farbig und schön, Sonnenuntergänge von einer Glut, wie man sie nur auf hohen Bergen schauen zu können glaubt.

Wenn sich aber ein Wind in der Wüste erhebt oder gar der Chamsin hereinbricht, dann wird es des Guten zu viel, dann dringt die Sonne nicht mehr durch den aufgewirbelten Sand, der wie die Rauchsäulen einer brennenden Prairie vor dem Winde herzieht; trübe und fahl ist alles auf der Erde, nichts wirft einen Schatten, die Sonne bricht durch die Staubwolken wie ein glühender Feuerball, die Wolken ringsumher erscheinen wie Flammen; man könnte glauben, das halbe Firmament stünde in hellem Feuer.

Je mehr Feuchtigkeit die Luft mit sich führt, um so heller ist sie, und umgekehrt, je trockener die Luft ist, desto gesättigter ist ihre blaue Farbe. Da nun in der Wüste der größte Mangel an Flüssigkeit, so weit ein solcher überhaupt denkbar ist, herrscht, so ist es wohl erklärlich, daß hier die Luft eine so intensive Farbe annimmt, wie nirgends



Libysche Wüste.

sonst, und in der That ist man auch manchmal sehr überrascht über die Tiefe der Farbe. Es fällt aber zugleich auf, daß der Äther lange nicht die schöne Farbe und die Durchsichtigkeit hat, wie im nordischen Klima; fast möchte man sagen, daß die Luft geradezu undurchsichtig erscheint, ja es kommt vor, daß sie unter besonderen Umständen körperhafter erscheint als wirkliche Gegenstände, so unglaublich dies auch klingt, ein Fall, auf welchen ich weiter unten zurückkommen werde.

In geringerem Maße kann man die Undurchsichtigkeit der Luft schon in Italien, ja selbst in unserem Klima beobachten, und zwar immer bei Scirocco; bei Nordwinden hingegen wird die Luft klar und von auffallend schöner blauer Farbe, so daß man nicht erst auf die Wetterfahne zu sehen braucht, um zu wissen, von welcher Richtung der Wind weht; selbstverständlich sind da die selteneren West- und Ostwinde, die sich zwar gewöhnlich durch starke Wolkenbildungen auszeichnen, mit den Nordwinden gleichzustellen.

Es wird mir schwer zu schildern, welche Rolle im Süden die Reflexe spielen, sowohl die Luftreflexe als auch jene, welche der einzelne Gegenstand von den ihn umgebenden beleuchteten Flächen empfängt.

Wenn jemand behauptet, eine beschattete Wand eines weißen Hauses sei lichter als die dieselbe umgebende Luft, so klingt dieses fast lächerlich, und dennoch kommt es vor, oder das Gegenteil ist nicht nachzuweisen — man vermutet es wenigstens.

Denke man sich aber die obenbeschriebene außergewöhnlich tiefe Luft, gegen die man die beschattete Wand eines Hauses betrachte, welche zur Mittagszeit nur einen kurzen Schlagschatten wirft, so daß die Reflexe von der Umgebung auch möglichst stark sind, so sieht man genau, daß das Gebäude sich trotzdem licht vom Himmel abhebt.

Reflexe wirken überhaupt immer heller und farbiger als ein gleich starkes direktes Licht. Am deutlichsten tritt diese Thatsache bei folgendem Beispiele zu Tage: Es kommt manchmal in der Wüste vor, daß eine Felswand oder ein naher Berg, der von der Abendsonne beschienen wird, aussieht, als wäre er ein Stück eben erstarrter Lava, aus deren Spalten noch die Glut des weichen Kernes hervorleuchtet. Diese Glut in den Felsspalten ist nichts anderes als der Reflex. Es kommen in dieser Beziehung die seltsamsten Effekte vor; daher kann man, wenn die Schattenseite senkrecht ist und viel Reflex annimmt, häufig in Zweifel geraten, auf welcher Seite der Erderhöhung der Schatten ist und auf welcher das Licht.

Aber nicht immer ist der Effekt so auffallend, wie in diesem absichtlich gewählten Beispiele; in der Regel sind die Reflexe die angenehmsten Vermittler der Farbentöne, welche die zu starken Kontraste in Farbe und Ton mildern. Reizend ist ihr Spiel an Felswänden und Gemäuern, wo der Luftreflex mit dem des Bodens abwechselt und harmonisch sich verbindet.

Die nun folgende Schilderung, ein kleiner Streifzug durch verschiedene Punkte der Wüste, soll den Zweck haben, das eben Gesagte anschaulicher zu machen und zugleich die verschiedenen Charaktere der Wüste annähernd zu beschreiben.

Wenn in der Bibel die Wüste erwähnt wird, so ist damit meistens die Wüste von Judäa gemeint, die als ausgesprochener Typus für die Steinwüste gelten kann, und welche gleichsam ein Teil jener großen Wüste ist, die wir unter dem Namen „peträisches Arabien" verstehen.

Die Ufer des toten Meeres werden seiner Längenseite nach von kahlen Bergen begleitet, die Gebirgszüge des westlichen Ufers bilden die Wüste von Judäa. Vom Westen kommend glaubt man anfänglich nur ein verkarstetes Hügelland vor sich zu sehen, seltsame Pflanzen grünen zwischen den Steinblöcken, spärliches Gras bietet mageren Schaf- und Ziegenherden, die sich vergebens bemühen, sich vor der Sonne zu schützen, eine dürftige Existenz.

Wie von der Sonne gebleichte Knochen liegen die Kalksteinplatten schichtenförmig übereinander und lassen nur wenig Raum für den Humus, in dem verbranntes Gras auf die Winterregen wartet. Kein Laut ist hörbar, alles scheint zu schlummern, selbst die Karavane zieht fast geräuschlos des Weges, die Menschen reiten stumm neben einander, die Pferde trippeln vorsichtig über die Steinblöcke, und die Kamele schreiten lautlos bedächtig einher, nur das Knarren der Kisten oder Zusammenschlagen der Zeltstangen, die ihren Rücken beschweren, ist vernehmbar.

Doch plötzlich verändert sich die Scenerie; die Vegetation hört gänzlich auf, senkrechte Felswände stürzen jäh ab und bilden tiefe Thäler, Einschnitte, von steilen Wän-

den umgeben, bald eng, bald weit sich krümmend. Als wäre die Erde geborsten, so wild durcheinander ziehen und kreuzen sich die Schluchten.

Die meist horizontale Schichtung des Gesteines giebt den Felswänden das Ansehen von altem cyklopischen Gemäuer, oft von regelmäßigen Quaderbauten, die aber stets die Spuren der Zerstörung an sich tragen. Da sind einzelne Blöcke ausgebrochen und in das Thal gestürzt, sie bilden in der Felswand ein Loch, wie von Menschenhänden ausgehauen, das sich oft zur geräumigen Höhle erweitert. Einst waren die Höhlen die Schlupfwinkel gefährlicher Raubtiere, die längst in diesen Gegenden ausgestorben sind; auch heute noch hausen hier Hyänen und Schakale. Aber auch fromme Eremiten führen in den Höhlen ihr trauriges Dasein; doch kommt das heutzutage nur vereinzelt vor, da sich hier selbst die zum Leben notwendigsten Bedürfnisse kaum befriedigen lassen. Das Eremitentum hat vielmehr eine andere Form angenommen. Fanatische Derwische verbinden damit zugleich eine harte Askese, das Hungern. Sie graben sich in den Höhlen förmlich ein und mit wenigen mitgenommenen Nahrungsmitteln verschlafen sie in diesem Zustande unglaublich lange Zeiträume. Für möglich halten kann man das nur, wenn man die Genügsamkeit der Araber kennt; ein Europäer vermag es kaum zu fassen, wie ein Mensch mit so geringer Nahrung existiren, vielweniger, wie er den harten Kampf ums Dasein in der Wüste führen kann.

Wie das Auge auf hoher See jeden kleinen Gegenstand, der auf dem Wasser schwimmt, sofort wahrnimmt, so entgeht ihm auch in der Wüste nicht leicht etwas. Der kleine Vogel, der zwischen den mächtigen Felsabhängen von einem Felsblock zum anderen huscht, erregt ebenso schnell unsere Aufmerksamkeit wie der Beduine, der weit weg auf einem Felsvorsprung, in seinen Burnus gehüllt, regungslos kauert und mit seinen Blicken zwei Thäler (Wadi's) bestreicht, um eine herannahende Gefahr oder Beute seinen Stammesgenossen zu verkünden.

Haben wir das Lager erreicht, welch schönes Bild entrollt sich da unsern Blicken! Auf dem hellen Hintergrunde gelblicher Felswände zeichnen sich die edlen Gestalten der Wüstensöhne scharf ab, die braunen Gesichter werden noch dunkler durch die Kontraste. Die farbigen Kostüme schimmern und die Waffen glänzen im Sonnenschein. Doch bald sind wir wieder allein; alles ist ruhig, und wir fühlen die Einsamkeit noch mehr, nach dem kurzen Genuß einer Abwechselung; lautlos ist die Natur um uns; selbst Bül-Bül (die syrische Nachtigall) schweigt, die uns so oft entzückte.

Nach und nach, wenn wir unsere Route südlich nehmen, fällt das Land in Terrassen ab, oft sandige Thäler und Hochplateaus bildend, bis sich endlich ein Gebirgszug in Halbkreisform um die Südspitze der Sinai-Halbinsel legt, von wo das Terrain gegen Suez in steilen Terrassen jäh abfällt.

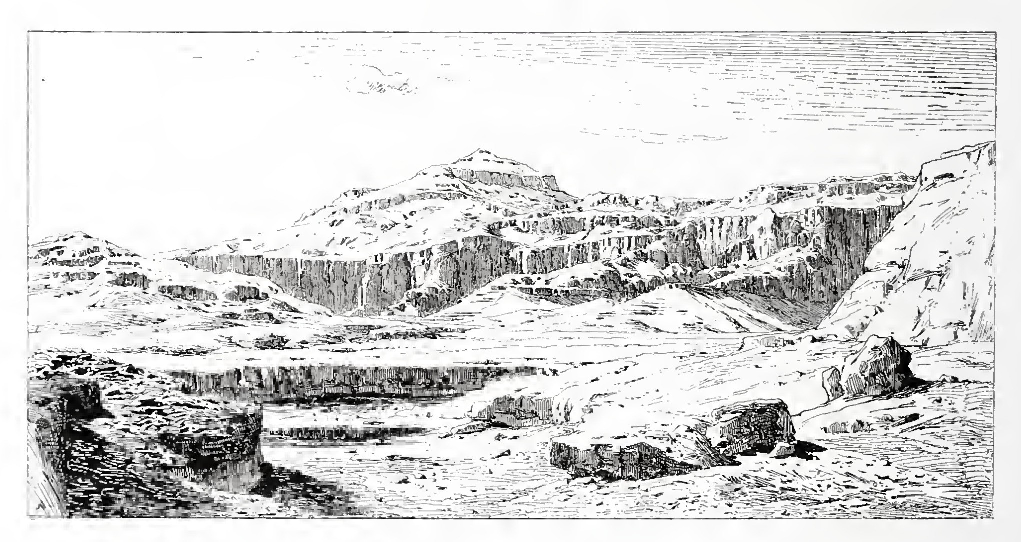
Hier sind wir an eine andere Form der Wüste gelangt, die Sandwüste. Wenn dieser Teil der Wüste auch nicht jene ungeheuere Ausdehnung hat, wie die Sandwüsten der Sahara, so finden sich hier doch alle Formen, welche die Sandwüste charakterisiren: weite unabsehbare Flächen gleichmäßig feinen Sandes, an einzelnen Stellen förmliche Dünenbildungen.

Beim Anblick der Sandwüste wird der Nordländer unwillkürlich an eine Schneelandschaft erinnert, und es giebt in vieler Beziehung keinen anschaulicheren Vergleich als diesen. Das Glitzern der Fläche in der Sonne, die feinen durchsichtigen Schatten, die zarten Wellen, die der Wind verursacht, bis zu den Dünen, die ja auch dieselbe Ent-

stehungsursache haben, wie die nach einem Schneesturm gebildeten Schneeverwehungen: alles stimmt überein. Freilich ist es nur die Ferne, die dem Beschauer diesen Vergleich aufdrängt. Die Farbe ist natürlich weit verschieden, so hell und weiß der Sand auch aussieht. Bei der Sandwüste kommen die Reflexe in den Schatten lange nicht so zur Geltung, wie in dem reich geformten Terrain der Steinwüste, aber die Luftreflexe spielen eine große Rolle.

Wie in allen Ebenen, ist der Horizont auch hier und zwar in erhöhtem Maße beständig in Dunst gehüllt, und die mannigfaltigsten Erscheinungen der Fata Morgana zeigen sich namentlich des Morgens.

Die aufsteigende Sonne, welche den Tau, der während der Nacht die oberste Schichte des Sandes benetzte, aufsaugt, bringt die mit Wasserdünsten geschwängerte und nun erwärmte Luft in zitternde Bewegung, welche eine scheinbare Verzerrung aller in



Ein Wadi in der arabischen Wüste.

dieser Dunstschichte gelegenen Gegenstände zur Folge hat. Ja, bei Port Said, wo die seichten Wässer des Menzaleh-Sees in der Nähe den Effekt noch steigern, konnte ich auf wenige hundert Schritte keinen Gegenstand mehr erkennen; Luft und Land schwammen in einander und hinderten jeden weiteren Fernblick.

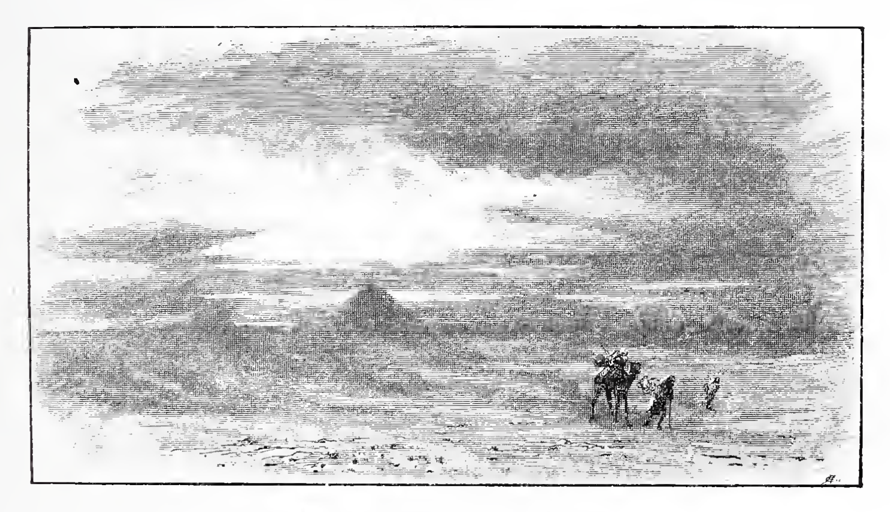
Der eben erwähnte Teil der Sandwüste gehört zu demjenigen Wüstengebiet, welches zwischen dem roten Meere und dem Nil und von dessen Delta bis Dongola hinauf sich erstreckt und die arabische Wüste genannt wird. Dieselbe wird der ganzen Länge nach von Gebirgen durchzogen und ist aus dem Grunde sehr interessant, weil sie die meiste Abwechselung in der Form bietet. Charakteristisch an ihr ist der Mangel an Oasen; gleichsam zum Ersatze dafür hat sie die Quellen und natürlichen Zisternen, sowie eine spärliche, aber sehr interessante Vegetation, welche ihr Dasein den hin und wieder eintretenden Regengüssen verdankt. Die Gesteinarten, aus welchen die Gebirge bestehen, tragen dazu bei, die Wüste in Form und Farbe interessant zu machen; da ist es namentlich der Nummulitenkalk, welcher die abenteuerlichsten Formationen aufweist, und die farbigen krystallinischen Gesteine (Granit, Syenit, Porphyr 2c.), welche die Küsten des roten Meeres begleiten und sich tief ins Land hinein erstrecken.

Unmittelbar bei Kairo erheben sich die oft senkrechten Wände des Mokattam-Gebirges, welche eine lange Strecke weit den Nil aufwärts wie eine hohe Wand besäumen, es sind dies jene Wände, in welchen bei Tura die altägyptischen Steinbrüche das Material zu den Pyramidenbauten lieferten.

In dieses Gebirge sind viele Thäler eingeschnitten; sie bilden ein ganzes Labyrinth von Seitenthälern, die oft nur kurze Strecken ins Gebirge einschneiden, oft wie das Wadi el Tih den ganzen Gebirgszug durchschneiden.

Diese interessanten Gebirgsthäler zeigen die imposantesten Formen. Steil und jäh fallen die Wände herab; die von ihnen abgebröckelten Felswände liegen unten in buntem Durcheinander; die Farbe, durch das Gestein selbst schon bestimmt, erhält durch die Beleuchtung nicht selten einen unvergleichlichen Reiz.

Die reine, trockene Wüstenluft, welche mit Recht alle Reisenden rühmen, die den Körper stärkt, den Geist frisch erhält und dem Auge Klarheit giebt, jene unschätzbare



Chamsin, Wüstenwind. Bei Heluan.

Eigenschaft der Wüstennatur, die allein den Aufenthalt darin ermöglicht, bringt Farbentöne in die Landschaft, die den halbwegs Empfänglichen überraschen. Der tiefblaue Himmel gießt sein Licht über die Gegend und durchglüht die nackten Steine, breite Schatten werfen die Felswände über den Sand des Thales, und die Reflexe beginnen ihr Spiel, auf die schattigen Thalwände wieder farbige Lichter zu malen; und wenn sich das Thal erweitert und endlich den Blick in die sandige Ebene gestattet, dann verschwimmt der Horizont in rötlichem Dunst mit der weiten Fläche, die Kalk- und Gipskristalle glitzern wie Diamanten im Sande. Wie die Fläche des Meeres, so nimmt auch die Wüste je nach der Stellung der Sonne eine andere Färbung an, so zieht sich häufig, besonders wenn leichte Wölkchen ihre Schatten werfen, ein feiner violetter Streifen am Horizont hin, der dann in einen rötlichen Ton übergeht und erst nach dem Vordergrunde zu die helle gelbe Lokalfarbe annimmt; besonders gegen Mittag schimmert sie wie die leicht gekräuselte Fläche des Meeres. Auf den Hochplateaus, wo der Wind die im Sande liegenden Steine bloßlegt, sieht sie düster, graubraun aus, namentlich wenn wir die Sonne vor uns haben, so daß die einzelnen Steinchen uns die Schattenseite zukehren.

Es ist nicht uninteressant, das scheinbar geringe Pflanzen- und Tierleben in der Wüste zu beobachten.

Um die meist salzhaltigen Quellen gruppirt sich die meiste Vegetation, die natürlich zum größten Teile aus Salzpflanzen und Binsen besteht; auch sonst in den Schluchten der Wüstenthäler findet man sie vereinzelt, hellgrüne dickblättrige Halbkugeln bildend; man fragt sich unwillkürlich, woher diese Pflanzen ihre Nahrung ziehen. So wächst auf den Sandhügeln ein kleiner Strauch mit zarten Blüten, welcher den Morgentau solange zwischen den kleinen Blättchen in Tropfen erhält, daß er noch um Mittag, wenn der Wind oder ein Tier die Zweige in Bewegung bringt, einen dicken Tropfenregen abgiebt, und so seine Wurzeln nähren kann. Andere Pflanzen wieder erhalten lange, wenn auch nicht ihre Lebenskraft, so doch ihr Fortpflanzungsvermögen; die einen ruhen als Zwiebeln im Sande und warten auf den Regen, der oft ein Jahr ganz ausbleibt, die andern halten ihren Samen bereit, der sich bei Eintritt des Regens mit einer unglaublichen Raschheit entwickelt. So findet man z. B. die bekannte Jericho-Rose auf den Hochplateaus in den kleinen Sandrinnen, die ein schwacher Regen gebildet hat, reihenweise stecken. Andere Pflanzen scheinen ihre Nahrung nur aus der Luft in dem Morgentau zu nehmen und senken ihre Wurzeln tief in den Sand, um einigen Halt zu gewinnen.

Kleine Mücken und zudringliche Fliegen, auch kleine Schmetterlinge schwirren in der heißen Mittagsluft, Eidechsen und Schlangen lauern ihnen auf, Laufkäfer und andere Kerbtiere kriechen zwischen und unter den Steinen, Skorpione braten unter flachen Steinplatten, graue Schwalben schwirren durch die Thäler, und am Morgen und Abend erfreuen uns zierliche Singvögel mit ihrem schmetternden Gesange, während Raubvögel aller Art, besonders die mächtigen Aasgeier, über ihnen kreisen. Schon bei Tage bemerkt man viele Fährten vierfüßiger Tiere, bald sind es große geradlinige, bald kleine, die im steten Zickzack förmliche Ornamente im Sande bilden. Ist es dann Abend geworden, so wird es auch lebendig in der Wüste, aus den Höhlen lugen vorsichtig ein Paar leuchtende Augen hervor, lautlos läuft der Schakal auf die nächste Anhöhe; mit hoch gehobener Schnauze und gespitzten Ohren sucht er die Witterung des nächsten Aases — doch die Hyäne hat es schon längst gespürt und läuft bereits schnurgerade darauf los — mögen es auch Meilen sein, — die Nacht ist lang. Wie ein Schatten huscht die Eule vorüber und späht eine zierliche Springmaus oder sonst ein kleineres Tier zu erhaschen; da wo früher die muntern Schwalben segelten, flattern in seltsamen Figuren kreisend die Fledermäuse. Jagdbare Tiere, wie Gazellen, Steinböcke und das Mähnenschaf, giebt es auch wohl, aber nur selten, zu sehen.

Es gehört zu den schönsten Naturgenüssen, einen Abend in der Wüste zuzubringen. Wenn die Sonne unter den Horizont gesunken ist und die Dämmerung eintritt, dann wird es völlig ruhig und lautlos; die Stille, welche bei Tage schon die Wüste charakterisirt, wirkt noch auffallender in der Dämmerung, nur zuweilen, wenn der Abendwind über die Hochebene fegt, hört sich's an wie Waldesrauschen. Doch nur kurze Zeit währt die Dämmerung, gleich als ob die Felsen das Licht, welches sie bei Tage eingesogen, wieder von sich geben wollten, verlieren sie die eben angenommene kalte graue Farbe und strahlen Licht aus, immer heller und heller, bis sie fast zu glühen scheinen; es ist, als ob der sterbende Tag noch einmal aufatmen wollte — dann aber sinkt er in die Nacht zurück.

Wunderbar wirkt die Dämmerung auf die Phantasie in diesem Felsengewirre; alles erscheint größer als bei Tage, und die grotesken Formen der Wände, welche die Thäler einschließen, starren in die Luft hinaus, oft halb in der Luft hängend, ausgewittert wie die Eisberge der Polargegenden; viele von den Felsblöcken sind bereits ins Thal gestürzt und bilden ein wirres Chaos, oft Brücken und Höhlen, oder sind wieder halb vom Sande verweht. Doch siehe, dort auf der Felswand blinkt schon das bleiche Mondlicht, und bald ist die ganze Wüste mit einem Silberglanz übergossen, der Sand glitzert wie Schnee, und wie ein Domgewölbe baut sich der staubbedeckte Himmel auf über der Landschaft.

Jenseits des Niles dehnt sich die libysche Wüste aus, eine ungeheuere, terrassenförmig ansteigende Hochebene, die weder von einem Gebirgszuge noch von einem größeren Thale durchschnitten wird und daher eine höchst gleichmäßige Form aufweist: unabsehbare Flächen mit Dünen-Formation, selten große Terrainverschiedenheiten. Hin und wieder zeigen sich Thaleinsenkungen von großer Ausdehnung; auch die dieselben umgebenden Erhöhungen sind monoton und einförmig: langgezogene Hügel, von denen der Wind den Sand hinab in die Tiefe weht, kleine Sandbäche bildend, die den Hügel hinabrieseln, dann sich zu größeren vereinigen, bis sie in wenigen breiten Strömen wie Gletscher abwärts rutschen und in einem allgemeinen Bassin zu Ruhe kommen; bald wiederholt sich dasselbe Spiel; ein neuer Windstoß wirbelt den Sand in die Luft und trägt ihn in die Ferne; wer weiß wohin? So ist der Sand in steter Bewegung; wie eine Springflut wälzt er sich oft über grüne Oasen, wo der Mensch vergebens den Kampf mit ihm aufnimmt.

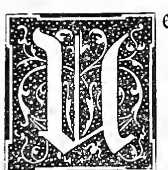
Wie unerschütterliche Wahrzeichen der Kultur erheben sich am Saume der libyschen Wüste die Pyramiden, die gewaltige Sphinx läßt ihren Blick vom Wüstenplateau aus über das Nilthal schweifen, es scheint, als ob ein freundliches Lächeln ihren Mund umspielt. Der Glaube der Araber schreibt dem Koloß eine geheimnisvolle Macht über den Wüstensand zu, dem er Einhalt gebietet, wenn der Wind ihn in das Abendland zu treiben droht.



Der Jakobsbrunnen in Palästina.

Der Dante des Sandro Botticelli.

Mit zwei Illustrationen.

eber die Perle der für die Berliner Museen erworbenen Hamiltonschen Manuskriptensammlung, die Bilderhandschrift von Dante's göttlicher Komödie, welche einer der hervorragendsten Meister der florentinischen Frührenaissance mit den besten Gaben seiner Kunst geschmückt hat, sind die Leser dieser Zeitschrift bereits durch eine Mitteilung in Nr. 5 der Kunstchronik des laufenden Jahrganges kurz orientirt worden. Unmittelbar unter dem ersten Eindruck dieser neuen großartigen Erwerbung, die zugleich den Charakter einer neuen Entdeckung für uns trug, konnte diese Mitteilung naturgemäß nur eine oberflächliche sein. Die Freude an dem errungenen Schatze drängte zunächst alle übrigen Erwägungen in den Hintergrund, man hatte nicht die Muße, die vorhandene historische Überlieferung zur Wertschätzung und chronologischen Fixirung der Dantezeichnungen genügend zu prüfen, und es fehlte damals auch an dem zu vergleichenden Material, um über gewisse Fragen, namentlich über das Verhältnis der Botticelli'schen Zeichnungen zu den nach der Tradition von Baccio Baldini gestochenen Kupfern in der Florentiner Danteausgabe von 1481 ins klare zu kommen.

Indessen haben die späteren Forschungen meist die sichere Basis für die ersten Annahmen geliefert. Wenn auf Grund des Stilcharakters schon kein Zweifel mehr über die Autorschaft Botticelli's bestehen konnte, so ist der urkundliche Nachweis noch zum Überfluß durch die Inschrift des Künstlers geliefert worden, welche sich auf der zum XXVIII. Gesange des Paradieses gehörigen Zeichnung befindet. Dieselbe schildert den Moment, wo Dante die neun Ordnungen der Engel sieht und Beatrice ihm dieses Gesicht erläutert. Einer der Engel der untersten Gruppen trägt eine Tafel, auf welcher man in denselben Schriftzügen, mit welchen auch Notizen auf anderen Blättern des Codex geschrieben sind, die Worte liest: Sandro di mariano. Der eigentliche Name des Künstlers war bekanntlich Alessandro di Mariano Filipepi. Eine andere handschriftliche Notiz, welche zugleich die Autorschaft Botticelli's weiter stützen könnte, wenn es einer solchen Stütze noch bedürfte, wirft ein neues Licht auf das Werk des Meisters. In der Kompilation eines Anonymus aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, welche unter dem Titel Notizie de' pittori fiorentini da Cimabue a Michelangelo (Ms. Gaddiano Nr. 17. Cl. XVII) in der Nationalbibliothek in Florenz aufbewahrt wird, findet sich nämlich mit Bezug auf Botticelli folgende Mitteilung: Dipinse et storio un Dante in cartapecora (eigentlich Schafleder) alorenzo di piero francesco Medici, il che fu cosa meragvigliosa tenuto.[1]) Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese Notiz sich auf unsere Handschrift

1) Zuerst mitgeteilt dem Inhalte nach von Milanesi in seiner Vasariausgabe III, 317, dann dem Wortlaute nach von Direktor Lippmann im ersten Hefte des IV. Bandes des „Jahrbuchs der kgl. preußischen Kunstsammlungen" nach einer Abschrift des Professors Adolfo Bartoli in Florenz. In diesem Hefte findet man in einer ausführlichen Abhandlung auch ein Facsimile der Inschrift.



ZEICHNUNG VON SANDRO BOTTICELLI.

Aus dem Dante = Codex der Hamilton = Sammlung im K. Kupferstichkabinet in Berlin.

bezieht. Jener Lorenzo war der Sohn des Pierfrancesco aus einer Nebenlinie der Medicäer. Er wurde um 1456 geboren und starb im Jahre 1503. Ob er wirklich in den Besitz der Handschrift gekommen oder nur der Besteller gewesen ist, welcher bis an sein Ende vergeblich auf die Ablieferung wartete, wird eine offene Frage bleiben. Für das letztere scheint jedoch der Umstand zu sprechen, daß die Zeichnungen des Botticelli in der sonst



vollständigen Handschrift bis zum XXX. Gesange des Paradieses reichen, daß also die letzten drei Gesänge vom Künstler nicht mehr berücksichtigt worden sind. Wir haben hier ein freies Feld für alle möglichen Konjekturen vor uns, von denen uns aber keine zu einem sicheren Ziele führen dürfte. Am ehesten könnte man noch einigen Wert auf eine Notiz des Vasari legen, in welcher es heißt, daß Botticelli „einen Teil des Dante kommentirte und die Hölle illustrirte und in den Druck gab; worüber er viel Zeit verschwendete, was auch, da er nicht arbeitete, der Grund zu unendlichen Störungen in seinem Leben wurde.“ Auch in den verworrensten Angaben Vasari's pflegt meist ein Körnchen Wahrheit zu stecken, und so mag sich auch in den florentinischen Künstlerkreisen

die Erinnerung an das Werk Botticelli's, das damals gewiß schon für so außerordentlich galt wie heute, erhalten haben. Es ist ganz wahrscheinlich, daß Botticelli über einem Werke, welches ihn persönlich auf das lebhafteste interessirte, seinen übrigen Erwerb vernachlässigte, zumal die Anfertigung der Zeichnungen eine mühselige und zeitraubende war. Wenn er das Werk wirklich dem Besteller nicht mehr abliefern konnte oder wenn die Vollendung desselben durch den Tod Lorenzo's des jüngeren unterbrochen worden ist, so erklärt sich doppelt der Verfall seiner Vermögensverhältnisse. Die innige Vertiefung in die Mysterien der göttlichen Komödie mag seinen an und für sich schon spekulativen Geist für die Lehren Savonarola's empfänglich gemacht haben. Er begegnete sich darin mit seinem Protektor, jenem Lorenzo von Medici, welcher nach der Vertreibung seiner Familie im Jahre 1494 als ein Anhänger der Volkspartei unter dem Namen Popolani in Florenz geblieben war. Dieser Lorenzo war auch ein Mäcen Michelangelo's, wie aus einem Briefe des letzteren, den er am 2. Juli 1496 unter der Adresse Botticelli's an Lorenzo schrieb,[1]) und mehr noch aus der Thatsache hervorgeht, daß Michelangelo für ihn die Statue des jugendlichen Johannes gearbeitet hat, welche sich jetzt im Berliner Museum befindet.

So gewinnt der Dante des Botticelli außer dem biographischen zugleich ein kulturgeschichtliches Interesse, indem er sich zum Teil wenigstens als ein Produkt jener tiefen religiösen und sittlichen Bewegung darstellt, von welcher der Künstler sich freudig mit fortreißen ließ. Es ist bezeichnend dafür und gewiß nicht rein zufällig, daß die Zeichnungen Botticelli's, die sich in den erhaltenen Teilen der Hölle und auch im Purgatorio noch an das rein Gegenständliche halten und die Schilderung des Dichters von durchaus realistischen Gesichtspunkten aus zu gestalten zu suchen, sich in den Kompositionen zum Paradiso zu einer idealen Höhe der Auffassung, zu einem Schwunge der Darstellung und einer inbrünstigen Tiefe des Gefühles und der Empfindung steigern, welche sich nicht bloß aus dem Charakter der dichterischen Konzeption erklären.

Eine andere Frage, welche sich an die Dantezeichnungen des Botticelli knüpft, betrifft ihr Verhältnis zu der bekannten, dem florentinischen Goldschmied und Stecher Baccio Baldini zugeschriebenen Serie von Kupferstichen, welche in der mit dem Kommentare des Cristoforo Landino versehenen Danteausgabe, gedruckt in Florenz 1481, veröffentlicht worden sind. Vasari sagt ausdrücklich, Botticelli illustrirte die Hölle und ließ diese Illustrationen durch den Druck verbreiten. Man hat bisher angenommen, daß den Stichen des Baldini diese Zeichnungen zu Grunde liegen, und die Annahme hat sich — das ist das zweite wichtige Ergebnis des Auftauchens der Botticelli'schen Originalzeichnungen — durchaus bestätigt. Es war die Absicht des Druckers jener florentinischen Danteausgabe, die ganze göttliche Komödie mit Kupferstichen zu versehen. Zu diesem Zwecke waren während des Druckes, da der Stecher nicht rechtzeitig fertig geworden ist, an den betreffenden Stellen weiße Räume ausgespart worden, in welche die Stiche eingeklebt werden sollten. Mehr als neunzehn, nach andern einundzwanzig, sind aber nicht fertig geworden, und die ausgesparten Räume blieben leer. Vollständige Exemplare dieser Danteausgabe sind ungemein selten und kostbar, obwohl der künstlerische Wert der Stiche nur ein sehr mittelmäßiger ist. Das Berliner Exemplar enthält nur zwei Stiche. Es war daher von Herrn Direktor Lippmann zum Vergleiche

1) S. Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe I, S. 117 ff.

ein Exemplar aus München geliehen worden, welches achtzehn Stiche, sämtlich Kompositionen zur Hölle, enthält. Wie wir schon in unserem vorläufigen Berichte erwähnt haben, fehlen in dem Dantecodex des Botticelli von der Hölle die Gesänge I—VI und VIII—XV. Fol. 1 beginnt mit Inferno VII, Fol. 2 mit Inferno XVI. Da die Stiche des Baldini nur bis zum neunzehnten Gesange reichen, ist also der Vergleich nur bei fünf Gesängen möglich. Dieser Vergleich hat aber unzweifelhaft ergeben, daß dem Stecher die Kompositionen des Botticelli bei seiner Arbeit vorgelegen haben. Da seine Stiche ungleich kleiner sind, als die Zeichnungen des Malers, hat er sich starke Abbreviaturen erlaubt. So hat er z. B. auf einem Blatte die Zahl der Figuren von dreißig auf zehn reducirt. Aber im großen und ganzen hat er doch die Grundzüge der Komposition so festgehalten, daß der Zusammenhang zwischen Stich und Zeichnung auf den ersten Blick klar wird. Die Ausführung der Stiche ist eine ungleichmäßige. Während einige sehr roh sind, klingt bei anderen wirklich noch etwas von der Anmut und Zartheit der Botticelli'schen Zeichnung und der Tiefe seiner Empfindung hindurch. Insofern werden diese Stiche also einigen Wert behalten, als sie uns wenigstens annähernd einen Begriff von der Komposition der verloren gegangenen Blätter des Botticelli geben. Aus dieser gedruckten Danteausgabe geht zugleich hervor, daß Botticelli vor 1481 seine große Danteillustration begonnen hat. Der Grund der Unterbrechung der Arbeit mag vielleicht in seiner Reise nach Rom gelegen haben, und dann wäre die gewöhnliche Annahme die richtige, welche den Aufenthalt Botticelli's in Rom in die Zeit von 1481—1484 setzt.

Besser als jeder Versuch, mit Worten den Stilcharakter, die unvergleichliche Anmut der Botticelli'schen Kompositionen, die Feinheit seiner Zeichnung zu beschreiben, wird die Leser die Reproduktion zweier Blätter, die mit Genehmigung der Generaldirektion der königlichen Museen und der Direktion des Kupferstichkabinets erfolgt, über die künstlerische Bedeutung der ganzen Folge orientiren. Der Codex enthält bekanntlich 86 Folioblätter von 32 Cm. Höhe und 47 Cm. Breite, von denen 84 auf der freigebliebenen Rückseite des in vier Kolumnen mit schöner Schrift geschriebenen Textes Zeichnungen von Botticelli enthalten. Eine derselben, zum XVIII. Gesange der Hölle gehörig, ist mit Deckfarben kolorirt, während bei den anderen die Zeichnung zuerst mit Silberstift entworfen und dann mit der Feder weiter ausgeführt worden ist. Die Figuren sind durchschnittlich 6 Cm. hoch; nur Beatrice, als ein gewissermaßen göttliches Wesen, ist größer als z. B. Dante und die übrigen Figuren. Nach diesen Maßen kann man sich eine Vorstellung von der Größe der Kompositionen machen, die wir mit Rücksicht auf unser Format reduciren mußten. Beide Reproduktionen gehören zum 21. und 22. Gesange des Paradieses, wo Dante an der siebenten Himmelspforte die Jakobsleiter erblickt, auf welcher die seligen Geister auf- und niederschweben und auf welcher er selbst mit Beatricens Hilfe emporsteigt. Auf dem ersteren Blatte hat er seine erste Idee später geändert und das Paar, welches bereits auf der Leiter stand, wieder ausradirt, wovon man noch deutliche Spuren bemerkt. Daß auf einem Blatte das Nacheinander zweier Scenen unmittelbar neben einander dargestellt wird, wiederholt sich auf den Zeichnungen Botticelli's sehr häufig. Für die Gestalt Dante's ist auch für Botticelli der einmal von Giotto festgestellte Typus maßgebend gewesen, während er für Beatrice einen eigenen Typus von großartiger Schönheit geschaffen hat.

Adolf Rosenberg.

Kunst, Symbolik und Allegorie.

Eine ästhetische Untersuchung von Veit Valentin.



Kunst, Symbolik und Allegorie sind vielgebrauchte, in ihrem Verhältnis zueinander aber keineswegs scharf begrenzte Begriffe. Daher sind auch die Urteile über die Berechtigung der durch sie bezeichneten Darstellungsarten weit auseinandergehende. Es soll nun hier versucht werden, sichere Grenzen für die einzelnen Gebiete zu gewinnen, so daß eine wissenschaftliche Verwendung der Begriffe möglich wird. Da nun Kunst, dem herkömmlichen Gebrauch entsprechend, die Gattung, Symbolik und Allegorie aber Unterarten bezeichnen, so muß von der Bestimmung des Grundbegriffes ausgegangen werden.

Kunst als Bezeichnung für ein Können ist ein subjektiver Begriff: von diesem soll hier nicht die Rede sein. Kunst im objektiven Sinne bezeichnet in seiner weitesten Ausdehnung die Gesamtheit des durch irgend ein Können Hervorgebrachten. So weit dieses in seiner Gestaltung einzig und allein durch den mechanischen Gebrauch bestimmt wird, für welchen es hervorgebracht worden ist, gehört es dem Gebiete der Technik an. Erst wo das durch das Können Hervorgebrachte eine Bedeutung trägt, welche dem Stoff, der als Mittel der Hervorbringung gedient hat, nicht zukommt, deren Anerkennung somit nicht durch das Vorhandensein des Stoffes notwendig bedingt ist, sondern von der Befähigung und dem guten Willen des Beschauers abhängt, kann ihm im engern Sinne die Bezeichnung Kunst zugestanden werden. Der Stein, welcher infolge einer Umgestaltung eine menschliche Form zeigt, wird von dem Vogel, der sich darauf setzt, nur als das angesehen, was er seinem Stoffe nach ist: die Bedeutung zu erkennen ist das Tier nicht fähig. Der Mensch aber, der diese Bedeutung erkennt und den in Menschengestalt gebrachten Stein als Baustein benutzt, will die Bedeutung nicht anerkennen. Das Vorhandensein einer solchen Bedeutung infolge der Umgestaltung eines Stoffes, welchem jene Bedeutung an und für sich nicht zukommt, nennen wir Bildlichkeit. Da nun die Kunst im engern Sinne durch das Vorhandensein einer solchen Bedeutung bedingt ist, so ergiebt sich die Bildlichkeit als das wesentliche Merkmal jeder Kunstschöpfung. Nun tritt aber durch diese Bedeutung, welche, wenn sie äußerlich angedeutet werden soll, eine Umgestaltung des Stoffes zur Bedingung hat, zu diesem ein Zweites hinzu: dies hat mit Notwendigkeit ein Verhältnis zwischen der durch die Umgestaltung sich ergebenden Form zu der durch diese Form angedeuteten Bedeutung zur Folge, welches nicht immer dasselbe ist: in der Verschiedenartigkeit dieses Verhältnisses liegt der Schlüssel für die Lösung der aufgeworfenen Frage.

Nennen wir die durch Umgestaltung eines Stoffes hervorgebrachte, den Hinweis auf eine Bedeutung bezweckende Form das Bild, den Gegenstand, auf welchen die Form als auf ihre Bedeutung hinweist, das Vorbild, so ist, wenn wir in dieser Untersuchung auf dem Gebiete des körperlichen, dem Auge sichtbaren Stoffes bleiben, das Bild dem Vorbild entweder körperlich ähnlich oder es deutet eine körperliche Ähnlichkeit nur an oder es verzichtet auf körperliche Ähnlichkeit. Im ersten Falle ist das Bild ein Ebenbild, im zweiten ein Nachbild, im dritten ein Neubild. Im ersten Falle wird die sinnlich wahrnehmbare individuelle Existenz des Vorbildes vorausgesetzt; im zweiten Falle wird die Existenz des Vorbildes zwar auch vorausgesetzt, ist aber entweder nicht sinnlich wahrnehmbar, so daß die angedeutete körperliche Ähnlichkeit nur auf der Voraussetzung einer analogen Erscheinung und Existenzart beruht, oder sie ist sinnlich wahrnehmbar, entzieht sich aber durch ihre besondere Natur einer

ebenbildlichen Wiedergabe; im dritten Falle bleibt es gleichgiltig, ob das Vorbild eine wirkliche oder eine nur gedachte Existenz hat, da von einer ebenbildlichen oder auch nur andeutenden körperlichen Wiedergabe überhaupt keine Rede ist, diese vielmehr in ihrer besondern Wahl auf Gründen beruht, welche einem andern Gebiete als dem körperlichen entstammen. Das Bild einer weiblichen Gestalt, welches Eva bedeuten soll, setzt ein entsprechend körperliches Vorbild voraus, dessen Ebenbild zu sein es beansprucht; soll es Venus bedeuten, so setzt es die thatsächliche Existenz der Göttin in einer der menschlichen analogen Gestalt voraus und benutzt daher eine solche, um die Göttin anzudeuten, beansprucht aber nicht ein Ebenbild zu sein; soll es aber eine Stadt oder die „Schönheit" bedeuten, so begnügt es sich, bei der Unmöglichkeit, die wirkliche oder gedachte Existenz in analoger Weise körperlich auch nur anzudeuten, mit einem, in seiner Wahl durch andere als durch körperliche Übereinstimmung oder auch nur vorausgesetzte körperliche Ähnlichkeit bedingten, durch anderweitige Beziehungen veranlaßten, dem Gegenstande der Darstellung vollständig fremden Bilde. Somit giebt die erste Art die Wirklichkeit wieder in körperlicher Übereinstimmung, die zweite in analog-körperlicher Andeutung, die dritte in fremdkörperlicher Andeutung. Allen drei Arten gemeinschaftlich aber ist das Merkmal der Bildlichkeit und somit die wesentliche Bedingung des Vorhandenseins der Kunst. Wir können sie bezeichnen als die erzählende, die andeutende und die umdeutende Kunst, oder, mit Benutzung der bestehenden technischen Bezeichnungen, als die historische, die symbolische und die allegorische Kunst, wobei der Ausdruck historisch im weitesten Sinn als die Wirklichkeit getreu berichtend und wiedergebend gefaßt ist, und ebenso die Ausdrücke symbolisch und allegorisch ihrer ursprünglichen Bedeutung gemäß gebraucht werden.

Soll im Bilde das Vorbild erkannt werden, so muß es deutlich sein. Die Deutlichkeit des Bildes hängt aber von dem Verhältnis ab, in welchem seine Gestaltung zu der des Vorbildes steht. Während nun in der historischen Kunst die Möglichkeit gegeben ist, daß sich die Gestaltungen von Bild und Vorbild decken, so ist diese Möglichkeit in den beiden anderen Künsten von vornherein ausgeschlossen, mit dem Unterschiede jedoch, daß die symbolische Kunst wenigstens eine Gleichartigkeit der Gestaltung voraussetzt, während bei der allegorischen Kunst die Fremdartigkeit der Gestaltung vollständig durchgeführt ist. Soll dennoch die Deutlichkeit erreicht werden, so müssen Hilfsmittel angewendet werden, deren Zweck sich in der Erreichung der Deutlichkeit erfüllt, die also nur zu diesem Zwecke vorhanden sind, im übrigen aber mit der Darstellung selbst nichts zu thun haben. Diese Hilfsmittel sind die Merkmale oder Attribute. Die Schlange am Baumstamm des Apoll vom Belvedere ist ein Attribut: sie deutet auf die Göttlichkeit der männlichen Gestalt hin. Die Schlange zwischen Adam und Eva ist Gegenstand der Darstellung: sie ist ein wesentliches Glied der Erzählung. Der Apfel in der Hand der Eva, um diese Frau von anderen Frauen zu unterscheiden, in der Hand der Venus, um die Göttin als eben diese zum Unterschied von anderen zu bezeichnen, ist Attribut; der Apfel, welchen Eva dem Adam reicht, oder welchen sie sinnend, prüfend, zögernd betrachtet, welchen Venus von Paris erhält, ist kein Attribut, er gehört zur Handlung, ist Gegenstand der Darstellung. Die Geißel in der Hand Attila's, die ihn als Gottesgeißel kenntlich machen soll, ist Attribut; wenn Alberich sie gegen Siegfried schwingt, ist sie Teil der Darstellung.

Das Attribut kann nun durch einen Gegenstand gebildet werden, welcher dem Vorbild thatsächlich zugehört hat, ihm eigentümlich gewesen, von ihm gebraucht worden ist: dann ist es ein historisches Attribut. Es kann aber auch an einen Gegenstand nur erinnern, ohne ihn ebenbildlich wiederzugeben, oder es kann einer nicht sinnlich wahrnehmbaren Persönlichkeit nur zugeschrieben werden, weil es analogen irdischen Persönlichkeiten in entsprechender Weise zukommt: in beiden Fällen deutet es nur an und ist somit symbolisch. Es kann schließlich ein durchaus willkürliches Zeichen sein, welches mit der wirklichen oder nur gedachten Existenz des Vorbildes nichts zu thun hat: es ist allegorisch. Die Taube in der Hand Noahs, die Leier Davids, die Gesetzestafeln Mosis, das Messer Abrahams sind historische Attribute. Die Arche in der Hand Noahs, die Kirchenmodelle in den Händen der Kirchenstifter sind symbolische Attribute. Die dreifache Krone auf dem Haupte Gott Vaters bei Hubert van Eyck ist symbolisch: das Zeichen, welches der irdische Lenker der Kirche wirklich getragen hat, erhält hier die Aufgabe in ana-

loger Weise den Himmelsherrn und Weltlenker anzudeuten. Das Füllhorn zur Bezeichnung des Reichtums, die Palme in der Hand des Märtyrers sind allegorische Attribute: sie sollen an eine Bedeutung erinnern, mit welcher sie keinerlei körperliche Gleichartigkeit oder notwendige Analogie haben — es sind willkürliche Zeichen, welche mit dem Gegenstande der Darstellung keine körperliche Beziehung haben.

Da es nun dreierlei Darstellungsarten und dreierlei entsprechende Arten von Attributen giebt, so läge die Vermutung nahe, daß ein bestimmtes Attribut nur innerhalb der ihm entsprechenden Darstellungsart vorkommen könnte. Allein es wäre dies ein voreiliger Schluß. Es geht vielmehr in der Kunst wie im Leben, dem Vorbild und, wo es dies nicht ist, der Fundgrube der Kunst für die ihr notwendigen Ausdrucksmittel. Das historische Attribut hat in der Wirklichkeit naturgemäß keinen Platz: es tritt ein, wo es die Wiedergabe eines bestimmten, individuell unterscheidbaren Vorbildes als eine eben dieses betreffende Nachbildung verständlich machen will — das Leben ist aber keine Wiedergabe eines Vorbildes, sondern die Sache selbst. Um so häufiger werden in ihm die symbolischen und die allegorischen Attribute verwendet. Der Hirtenstab in der Hand des Hirten ist sein wirkliches Werkzeug und selbst da kaum als Attribut zu fassen, wo er nicht unmittelbar zur Verwendung kommt. Der Hirtenstab in der Hand des Priesters wird symbolisches Attribut: er deutet sein dem Hirtenamt gleichendes Amt in analoger Weise an. Die Krone ist ein allegorisches Attribut: sie ist ein willkürlich gewähltes Zeichen, welches ein Amt andeutet, mit welchem das Zeichen keinerlei körperliche Übereinstimmung hat. Die Wirklichkeit verwendet also die verschiedenartigen Attribute nebeneinander, ohne einen Wesensunterschied zu machen, und folgt dabei der sich darbietenden Möglichkeit. Kann sie eine Bedeutung analog andeuten, so thut sie es; kann sie es nicht, so begnügt sie sich mit dem minder deutlichen Mittel des willkürlichen Zeichens, ohne es deshalb zu verwerfen, weil es kein besseres Mittel giebt. Sie kann aber beiderlei Attribute ohne Wesensunterschied benutzen, weil in der That ein solcher nicht vorhanden ist: beide tragen gleichmäßig den Grundcharakter der Bildlichkeit, der dadurch keine Veränderung erleidet, daß das Verhältnis von Bild zu Vorbild ein verschiedenes ist.

Ebenso ist es nun auch in der Kunst: auch hier werden die sich durch ihr Verhältnis von Bild zu Vorbild unterscheidenden Attribute dennoch ohne Unterschied je nach Bedarf verwendet und können es wegen des ihnen gemeinschaftlichen Charakters der Bildlichkeit. Durch Bewahrung dieses Charakters genügen sie vollständig dem Zwecke, zu dessen Erreichung sie als Mittel dienen: als dienendes Glied einer bildlichen Darstellung tragen sie, dem Grundcharakter der Bildlichkeit sich fügend, innerhalb der durch diese Vorbedingung gegebenen Möglichkeit dazu bei, daß das Ganze seinerseits seinen nächsten Zweck erreichen kann. Dieser nächste Zweck ist die Deutlichkeit der Darstellung. Aber wenn nun die Darstellung wirklich deutlich ist, was will sie selbst? Weshalb wird sie überhaupt geschaffen? Was ist der Zweck der Kunstschöpfung und der Kunst überhaupt? Und welche der drei Darstellungsarten, die mit verschiedenen Mitteln dasselbe Ziel der Deutlichkeit erstreben, entspricht nun diesem Zweck der Kunst? Oder entsprechen ihm alle drei und unter welchen Bedingungen? Erst durch Beantwortung dieser Fragen kann die Erkenntnis des Verhältnisses der drei Darstellungsarten zu einander zur Beantwortung der zweiten Frage nach der Berechtigung der einzelnen Darstellungsarten verwertet werden.

Die Frage nach dem Zweck der Kunst ist in dieser Fassung falsch. Sie beruht auf der stillen Voraussetzung, als ob der Zweck der Kunst ein einheitlicher und stets derselbe sei. Nun ist die Kunst in ihrer ganzen Entwickelung zwar eine Einheit in Bezug auf ihr charakteristisches Merkmal, die Bildlichkeit; sie ist es aber nicht in Bezug auf ihre Stellung zur Menschheit, und in dieser liegt ihr Zweck begründet.

Der durchweg herrschende Grundfehler in der Auffassung der Stellung der Kunst zur Menschheit liegt in der Voraussetzung, daß die Kunst stets und von allem Anfang an das Erzeugnis einer idealen Richtung des menschlichen Geistes gewesen sei. Nun liegt allerdings in der Thatsache der Bildlichkeit und in der Fähigkeit des Menschen, und zwar des Menschen allein, einen Gegenstand bildlich aufzufassen und ihn zur Anregung einer solchen bildlichen

Auffassung äußerlich umzugestalten, die Möglichkeit der Verwendung dieser Thatsache und dieser Fähigkeit nach idealer Richtung hin als Keim vor. Aus dem Vorhandensein der Möglichkeit folgt aber noch nicht die Notwendigkeit ihrer Verwendung. Diese tritt vielmehr zuerst infolge eines Bedürfnisses ein, ist also die Folge einer Notlage, welcher durch die Verwendung jener Möglichkeit gesteuert werden soll: der Zweck, der durch diese infolge einer Notwendigkeit entstehende Verwendung einer vorhandenen Anlage im Menschen zu Kunstschöpfungen und damit der Kunst erreicht werden soll, ist somit ein praktischer. Festhaltung der Erinnerung, Verkörperung überirdischer, der irdischen analog vorausgesetzter Macht, Mitteilung dessen, was man will oder verlangt, das sind die Gebiete des praktischen Bedürfnisses, welches durch die ganze Geschichte der Menschheit hindurch zur Verwendung der Möglichkeit bildlicher Darstellung antreibt. Sollen die Heldenthaten eines Königs dem Auge erhalten werden, soll der Anbetung und dem Opfer ein Objekt gegeben, soll eine Mitteilung gemacht werden, so greift der Mensch zum Bilde, welches im ersten Falle die Wirklichkeit möglichst getreu nachbildet, im zweiten sie analog der sichtbaren Welt verkörpert, und im dritten, so weit es möglich ist, eine körperliche Andeutung der Ähnlichkeit benutzt, wo diese aber nicht möglich ist, zu einem willkürlich gewählten Zeichen greift. So scheiden sich, der Eigentümlichkeit der Aufgabe gemäß, historische, symbolische und allegorische Kunst, welche bei der Art ihrer Gestaltung ihren gemeinsamen Zweck, ihrer Aufgabe gemäß, in der Deutlichkeit verfolgen, ohne welche sie dem sie hervorrufenden praktischen Bedürfnis nicht entsprechen können.

Die historische Kunst wird in erster Linie nach möglichst großer Porträttreue streben, wo das aber nicht möglich ist, oder der Erfolg hinter dem Wunsch zurückbleibt, zur symbolischen oder allegorischen Darstellung greifen. Der ägyptische Künstler erzählt die Großthaten seines Königs. Um aber dessen Gewalt, dessen Heldentum in das richtige Verhältnis zu dem der Feinde und der Freunde zu bringen, macht er ihn vielmal größer als beide: das Größenverhältnis ist hier symbolisch. Er läßt den riesenhaften König einen Haufen Feinde an den gemeinschaftlich erfaßten Schöpfen halten und ihnen mit einem Streiche die Häupter abschlagen: die Handlung ist symbolisch. Er stellt König und Gott in gleicher Größe einander gegenüber, in gleicher Menschengestalt. Aber er giebt dem Menschen die rotbraune Farbe der Erde, dem Gott die der lichten Bläue des Himmels: die Farbe ist symbolisch. Er zeigt am Menschen die Uräusschlange, die nur dem König zukommt, am Gott den sogenannten Nilschlüssel, das Zeichen der Götter: es sind ursprünglich allegorische Attribute, welche, da sie der Wirklichkeit oder der vorausgesetzten Wirklichkeit thatsächlich eigneten, in der Kunst historische Attribute werden.

Die symbolische Kunst, welche nur andeuten kann, wird die Deutlichkeit durch Zuhilfenahme von Attributen erstreben. Der ägyptische Künstler giebt den Göttern oft an Stelle von menschlichen Köpfen die Köpfe der ihnen heiligen Tiere: hätte er beabsichtigt, die nach seinem Glauben wirklich existirenden Götter durch diese Darstellung in ihrer Körperlichkeit möglichst annähernd wiederzugeben, so wäre es rein symbolische Kunst; wollte er aber nur die eine Gottheit deutlich von der anderen unterscheiden, war ihm also der Tierkopf auf der Menschengestalt ein willkürlich gewähltes Zeichen, so ist es eine allegorische Darstellung. Der griechische Künstler, welchem Zeus eine Wirklichkeit ist, sucht ihn andeutend durch eine seiner für wirklich gehaltenen Erscheinung analoge menschliche Gestalt anzudeuten. Um ihn jedoch von anderen, ähnlichen Gottheiten zu unterscheiden, giebt er ihm den Blitzstrahl in die Hand: dieser ist, wenn sich der Künstler den Gott wirklich mit einem solchen in der Hand dachte, ein historisches Attribut; wenn er nur ein willkürlich gewähltes Zeichen ist, ein allegorisches Attribut, wie sein Adler. Der Hammer in der Hand des Hephästos ist ein historisches Attribut: er, als wirklich gedacht, hat wirklich damit gearbeitet. Der Geldbeutel in der Hand des Hermes ist ein symbolisches Attribut: es bezeichnet ihn als Gott des Handels mit dem thatsächlichen Merkmal des wirklichen Handelsmanns. Sein Schlangenstab ist ein allegorisches Attribut: es ist ein willkürlich gewähltes Merkmal.

Die allegorische Kunst kann Deutlichkeit nur durch Attribute erlangen, aber selbst durch diese nur in sehr bedingter Weise, weil die körperliche Darstellung von vornherein eine dem Vorbild gegenüber fremdkörperliche ist, und somit auch die Attribute nur symbolische oder alle-

gorische, nicht aber im strengen Sinn historische sein können, da das Vorbild in der körperlichen Auffassung des Bildes unter keiner Bedingung existirt. Die Mauerkrone auf dem Haupt einer weiblichen Gestalt, welche eine Stadt bedeuten soll, ist ein symbolisches Attribut; die gesenkte Fackel in der Hand des Todesgenius oder die Sense in der Hand des Todes sind allegorische Attribute. Wenn Raffael die Stärke durch den Eichbaum, die Wahrheit durch den Spiegel, die Mäßigkeit durch den Zaum bezeichnet, so sind dies allegorische Attribute. Wenn Dürer der Melancholie die Geräte des grübelnden Forschers giebt, deren sich dieser in der Wirklichkeit thatsächlich bediente, um die Geheimnisse der Natur, wenn auch erfolglos, zu ergründen, so sind das symbolische Attribute.

Allein die Kunst gewinnt allmählich eine andere Stellung und damit auch eine andere Aufgabe. Waren die Kunstschöpfungen ursprünglich nur Stellvertretungen der Wirklichkeit, welche dem Bedürfnis, diese ihrer Vergänglichkeit oder ihrer Unfaßbarkeit durch die Sinne zu entreißen, genügen sollten, so fängt allmählich die Thatsache der Bildlichkeit an, schon für sich selbst eine Freude zu gewähren, welche der menschlichen Thätigkeit sowohl als auch der menschlichen Empfindung ein ganz neues Gebiet eröffnet. War es zuerst der Gegenstand der Darstellung, welcher die ganze Teilnahme für sich in Anspruch nahm, so ist es jetzt die Darstellung als solche, welche die Teilnahme erweckt, und zwar so, daß zuerst die Teilnahme für die Darstellung neben der noch vorherrschenden Teilnahme für den Gegenstand leise auftaucht, dann sich mehr und mehr geltend macht und schließlich die Teilnahme für den Gegenstand ganz oder fast ganz zurückdrängt. Es ist dies aber nur dann möglich, wenn die Darstellung außer der Thatsache der Bildlichkeit durch die Art ihrer Gestaltung etwas bietet, was über das für den ersten Zweck der Kunst Notwendige hinausgeht. Das Neue liegt somit in der Art der Gestaltung. Eine Kunstschöpfung nun, welche durch die Art der Gestaltung ihrer Darstellung eine Teilnahme erweckt, welche über die Teilnahme an dem Gegenstande der Darstellung hinausgeht, ist eine ästhetische. Eine möglichst treue bildnisartige Wiedergabe der Natur, wie wir sie in den ältesten, durch ihre Naturwahrheit uns so sehr frappirenden Porträtstatuen der Ägypter, in den neugefundenen Goldmasken aus Mykenä, in so vielen steinernen, hölzernen, gemalten Bildnissen durch die ganze Kunstentwickelung hindurch, in den Photographien, in den Abbildungen wissenschaftlicher Werke haben, erwecken nur oder doch in erster Linie ihrem Zweck gemäß die Teilnahme für den Gegenstand der Darstellung. Solchen Schöpfungen tritt die ästhetische Kunst mit ihrer Erweckung der Teilnahme für die Art der Gestaltung gegenüber. Welches sind nun die Mittel, die Kunstschöpfung zu einer ästhetischen zu machen?

Das erste und zugleich wichtigste Mittel ist jenes, welches der ästhetischen Kunst zugleich ihre metaphysische Bedeutung verleiht und dadurch die tiefe Wirkung verständlich macht, welche Kunstschöpfungen dieser Art, von den schlichtesten und einfachsten bis zu den höchsten, von jeher auf die Menschheit, Offenbarungen gleich, gemacht haben. Der metaphysische Drang der Menschheit besteht in dem Bestreben, in der Vielheit der Erscheinungen die einheitliche Ursache und den Zusammenhang zu erkennen, welche aus dem Chaos einen Kosmos machen und zeigen, „was die Welt im Innersten zusammenhält". Jeder dieser Versuche, von der Vernunft auf geistigem Gebiete unternommen, bleibt Stückwerk und gewährt nie die volle Erkenntnis eines Ganzen, geschweige des Ganzen. Die Vernunft auf dem Gebiete der Sinne kommt dagegen innerhalb der ihr durch die Wahl dieses Gebietes gesteckten notwendigen Grenzen weiter, ja sie kommt zu Resultaten, welche zwar keine absolute, wohl aber eine relative Giltigkeit haben. Sie gestaltet eine Reihe von Sinneseindrücken zu einem Ganzen und gewinnt für dieses in einer Kunstschöpfung den entsprechenden Ausdruck. Diese Kunstschöpfung repräsentirt nun ein in sich abgeschlossenes, in seinen Gründen erkennbares Ganzes, welches eben dadurch die Befriedigung der zu ihrem Ziele gelangenden, im Einzelnen das Ganze, in der Vielheit der Eindrücke den verständlichen Zusammenhang suchenden Vernunft hervorruft. Freilich ist dies Ganze nur ein Mikrokosmos; er gewährt aber innerhalb seiner Grenzen eine Genugthuung, welche der Makrokosmos nie zu bieten vermag. Er gewährt sie freilich nur auf dem Gebiet der Sinne: aber die Sinne sind vermöge der durch sie gewonnenen Eindrücke die Organe der Empfindungen, die auf unsere Psyche wirken und in ihr eben jene Befriedigung

erzeugen, welche, gleichfalls von den Sinneseindrücken ausgehend, aber auf dem Gebiete des Geistes für die abstrakte Erkenntnis gesucht, die ewig ungestillte Sehnsucht eben dieser Psyche bleibt. Eine ästhetische Kunstschöpfung ist somit eine auf dem Gebiet der Sinne erreichte relativ giltige Lösung des metaphysischen Rätsels inbetreff des Zusammenhangs der Dinge, und eben dieser Umstand erklärt jene wunderbare, uns in der geheimnisvollsten Tiefe unseres Empfindens erfassende Wirkung einer ästhetischen Kunstschöpfung, welche sie wie die Offenbarung einer höheren Welt erscheinen läßt: sie ist es auch thatsächlich, da sie uns einen Kosmos nicht nur erkennen, sondern sogar schauen oder hören läßt, wo wir sonst wegen der Vielheit und der Divergenz der Einzelerscheinungen einen Zusammenhang zwar voraussetzen dürfen, aber nicht erkennen können, so daß wir über das Chaos nicht hinauskommen, wie es mit Hilfe der ästhetischen Kunstschöpfung wenigstens für die durch sie gebotene Reihe der Erscheinungen der Fall ist. Daher entsteht jene Ruhe, welche mit der Kraft einer Erlösung von der ästhetischen Kunstschöpfung in die Psyche übergeht.

Demgemäß ist das Bestreben, eine Reihe von einzelnen Eindrücken zu einem Ganzen zusammenzuschließen das, was zuerst und stets am deutlichsten bei einer ästhetischen Kunstschöpfung hervortritt. Es kann dies aber nur dadurch geschehen, daß in der Art der Gestaltung eine Gesetzmäßigkeit erkennbar wird, welche eben jenen Zusammenhang, jene Zusammengehörigkeit der Einzelheiten in unserer Empfindung zur Folge hat. Diese Gesetzmäßigkeit in der Art der Gestaltung macht sich zuerst durch die Einordnung der scheinbar willkürlichen Gestaltungen, wie die Natur sie bietet, in leicht erkennbare, also in die einfachsten Formverhältnisse geltend. Solche sind die Gradlinigkeit, die Kreis- und Bogenlinien, der Parallelismus, die Symmetrie, die einfachen Zahlenverhältnisse, die Proportionen des goldnen Schnittes. Die sich überstürzende Welle wird zum geradlinigen Mäander, später zur rundbogigen, streng gleichförmigen Welle, gleiche Richtung verfolgende Linien werden parallel, die Körper gestalten sich streng symmetrisch in der horizontalen Entwickelung, während in der Höhenentwickelung neben den einfachen Zahlenverhältnissen die Proportion des goldnen Schnittes Verwendung findet. So fügt sich das Blatt, die Blume, das Tier, der Mensch in seiner Erscheinung geometrischen Gesetzen und giebt eben dadurch einen Anspruch auf Verständlichkeit, auf notwendige Zusammengehörigkeit seiner Teile, auf die Vollkommenheit eines in sich abgeschlossenen Ganzen zu erkennen. Ein derartiges Unterwerfen unter ein in der Form klar erkennbares Gesetz nennt man stilisiren, das Gesetz selbst den Stil. Das Bestreben der Kunst geht nun darauf aus, dieses Gesetz mit der in der Natur vorhandenen Freiheit der Bewegung und Entwickelung zu vereinigen: die Form wird sich demgemäß immer freier gestalten und die Einheit, statt in dem äußeren Formgesetz, mehr und mehr in dem die Formen beherrschenden, seelischen und geistigen Element sich konzentriren, so daß bei aller scheinbaren Freiheit der Gestaltung die Beherrschung aller Teile und ihre Zusammenschließung zu einem Ganzen durch die Kraft des zum Ausdruck gelangenden geistigen Lebens und Wollens unverkennbar ist. Erst wenn das Streben nach Natürlichkeit der Gestaltung so überwuchert, daß die Kunstschöpfung nur ein Spiegelbild des Zufälligen in der Wirklichkeit ist, hört die ästhetische Kunstschöpfung ihrem eigensten Wesen nach auf, und die greisgewordene Kunst fällt in das Stammeln der Kindheit zurück, welches freilich durch das Raffinement der Technik um das gebracht ist, wodurch es unter Umständen reizend erscheinen kann, die Naivetät.

Die Kunst wirkt durch sinnliche Erscheinung auf die Sinne, und erst durch diese weiter auf unsere seelische Empfindung. Wenn aber die Sinne nicht versagen sollen, so müssen sie in einer ihrer Natur entsprechenden und daher ihnen willkommenen, also angenehmen Weise angeregt werden. Nun sind aber die Sinne und ebenso die Nerven nicht zu allen Zeiten und auf allen Stufen der menschlichen Entwickelung von gleicher Leistungsfähigkeit: sie sind einer Ausbildung fähig und erfahren sie auch thatsächlich. Je geringer diese ist, desto derber und kräftiger, desto weniger komplizirt müssen die Mittel sein, welche das Vorhandensein einer Gesetzmäßigkeit andeuten sollen. Je feiner die Ausbildung der Sinne und ihrer Nerven wird, desto feiner und komplizirter können diese Mittel werden, bis endlich infolge einer durch Überreizung hervorgebrachten Abstumpfung die Empfindung für die einfacheren Mittel neu

erwacht. So ist auf jeder Stufe der Sinnesreiz ein sehr wichtiges und legitimes Mittel für eine ästhetische Kunstschöpfung: er hört aber auf es zu sein, wenn er statt Mittel zu bleiben Zweck wird, wenn folglich die Absicht der Kunstschöpfung auf Sinnenreiz ausgeht, ohne das erste und wichtigste Ziel der ästhetischen Kunstschöpfung, die Zusammen- und Unterordnung alles Einzelnen unter ein das Ganze beherrschendes Wollen zu beachten. Dieser sehr nahe bei dem Ziele liegende Abweg wird somit bedingt durch das Fehlen des beherrschenden geistigen und seelischen Elementes, welches das Einzelne einem Gesamtzweck unterordnet. Damit tritt die Kunst in ein neues, drittes Verhältnis zur Menschheit, bei welchem die Wirkung auf die Sinne, der Sinnenreiz, das entscheidende Moment des Wohlgefallens bietet.

Die Kunstschöpfung ist etwas Gemachtes. Sobald ihre Bildlichkeit, die als solche die Teilnahme erweckt, auch eine ästhetische Wirkung ausübt, was durch die besondere Art der Gestaltung geschieht, so wird die Aufmerksamkeit außer auf die Formen dieser Gestaltung auch auf die größere oder geringere Geschicklichkeit gelenkt, mit welcher dem Stoff die ihm fremde Gestaltung beigebracht, die Kunstschöpfung gemacht worden ist. Diese Geschicklichkeit ist die Technik. Durch je einfachere Formen die Empfindung der Gesetzmäßigkeit erweckt wird, desto weniger ist die Technik eine individuell ausgeprägte, desto mehr ist sie Gemeingut: der Künstler als solcher verschwindet hinter dem Werke. Je komplizirter die Formen, je naturwahrer die Erscheinung wird, desto größer muß auch die Technik sein, zumal sie nun mehr und mehr die Fähigkeit gewinnen muß, die Gestaltung zum getreuen Ausdruck des seelischen und geistigen Lebens zu machen, welches immer mehr in den Mittelpunkt der Kunstschöpfung als ihre Grundlegung tritt. Da aber beides nicht immer Hand in Hand geht, so entwickelt sich das Verhältnis zwischen Schöpferkraft und Technik als ein sehr wichtiges. Ist eine von beiden Seiten mangelhaft, so gereicht es zu minderem Schaden, wenn es die der Technik ist (Cornelius). Überwiegt diese oder gestaltet sich gar zum Zweck statt als Mittel zu dienen und wird zur einseitigen Virtuosität, so ist dies wegen der Verkennung der richtigen Stellung des Mittels ein Abweg, der wiederum sehr nahe an die höchsten Schöpfungen der Kunst angrenzen kann (Makart).

Wenn vorzugsweise in diesen Eigentümlichkeiten das Wesen der ästhetischen Kunstschöpfung begründet ist, für welche wir kurz den Ausdruck Kunstwerk gebrauchen können, so ergiebt sich nun die Frage, ob mit dem Wesen eines Kunstwerks das früher erkannte Wesen der drei Darstellungsarten der Kunst im Einklang oder im Widerspruch steht. Hierdurch wird die Beantwortung der Frage nach der Berechtigung dieser Darstellungsarten bedingt sein.

Wenn die erste und wichtigste Eigentümlichkeit des Kunstwerks es ist, daß in der Art seiner Gestaltung eine Gesetzmäßigkeit hervortritt, welche das Einzelne dem Ganzen unterordnet und die Vielheit zu einer fühlbaren Einheit zusammenschließt, so muß diese Eigentümlichkeit da am leichtesten eintreten, wo nicht durch das Vorbild für die Art der Gestaltung eine hemmende Fessel gegeben ist. Dies ist aber in der historischen Kunst der Fall, so lange diese in erster Linie eine möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit erstrebt, wie sie der bestimmte einzelne Fall und der Augenblick bedingen. Diese hemmende Fessel tritt aber da in verringertem Grade ein, wo das Vorbild nur durch andeutende, der Voraussetzung nach analoge körperliche Gestaltung wiedergegeben wird, wie es in der symbolischen Kunst der Fall ist; sie fehlt ganz, wo die körperliche Gestaltung des Bildes dem Gegenstande der Darstellung gegenüber eine durchaus frei gewählte ist. Das Bedürfnis aber, durch die Art der Gestaltung zu wirken, liegt zunächst nur bei der zweiten Darstellungsweise, der symbolischen Kunst, vor: die allegorische Darstellungsweise erfüllt ihren Zweck, wenn sie den Gegenstand der Darstellung hinreichend verständlich angedeutet hat, ebenso wie die historische Kunst ihre Aufgabe erreicht hat, wenn sie die Wirklichkeit getreu festhält. Die symbolische Kunst aber, welche in erster Linie zur Anwendung kommt, um die das menschliche Leben, seine Wohlfahrt und sein Unheil bedingenden Kräfte sinnlich erfaßbar hinzustellen und sich dazu, sobald man sich diese übermenschlichen Kräfte der menschlichen Erscheinung analog verkörpert dachte, auch menschlicher Gestaltungen bediente, mußte bald das Bestreben haben die übermenschliche Natur statt bloß durch Attribute vielmehr durch die Erscheinung selbst zum Ausdruck zu bringen. Diese selbst soll die Empfindung erwecken, daß die menschenähnliche Gestaltung Übermenschliches repräsen-

tirt: es geschieht durch die Unterordnung der menschlichen Gestalt unter ein Formgesetz, wie es in der menschlichen Erscheinung zwar in seinen Ansätzen vorhanden ist, nie aber zu einer bedingungslosen Durchführung gelangen kann. Die hierdurch veranlaßte Abweichung von der menschlichen Erscheinung wird unter Beibehaltung analoger Gestaltung mit voller Absicht erstrebt, und zwar mit um so größerer Konsequenz, je geringer die Fähigkeit ist, den Unterschied göttlicher und menschlicher Natur durch etwas anderes als durch Stilisirung der äußeren Gestaltung zu gewinnen. Je mehr aber in den der Beobachtung der Wirklichkeit entnommenen Formen die entsprechenden Ausdrucksmittel für Empfindungen entdeckt werden, umsomehr kann sich der Schwerpunkt der Stilisirung in den Charakter, in die Empfindungsart der besonderen Gottheit verlegen, so daß dieser Charakter bestimmend für die besondere Gestaltung wird und in ihr das Ausdrucksmittel findet, welches um so mehr Verständlichkeit gewinnt, je deutlicher es die aus der Erfahrung des Lebens gewonnenen Ausdrucksmittel für bestimmte Empfindungsarten wiedergiebt. Die Gestaltungsart wird daher immer naturwahrer, die starre äußere Stilisirung tritt zurück, bis sie durch das Vorbild der Natur ganz verdrängt ist. Diese Freude an der Naturwahrheit führt freilich bald dazu, daß die Fähigkeit, in menschlicher Gestalt göttliche Art auszudrücken, endlich ganz verloren geht, und die Gestalten göttlicher Bedeutung in ihrer Erscheinung einfache Menschen werden. Die Entwickelung der griechischen Göttertypen von der Art, wie sie ein Apoll von Tenea zeigt, bis zu der, wie sie in der mediceischen Venus vor uns steht, giebt die deutlichsten Beispiele. Eine ähnliche Entwickelung wiederholt sich nicht minder deutlich in der Gestaltung des Christus-Ideals von den ältesten Mosaiken an bis zu unserer ihn in die alltägliche Erscheinung herabziehenden Gegenwart.

(Fortsetzung folgt.)

Bibliographie der Handschriften Lionardo's.

Von J. P. Richter.

(Fortsetzung.)

14. Sowohl Vasari als auch Lomazzo berichten, Lionardo habe eine Anatomie des Pferdes geschrieben. Um dieses Werk identifiziren zu können, scheint es mir dringend nötig, auf den Wortlaut ihrer Anführungen zu achten. Vasari sagt nur ganz kurz: „Von Lionardo besitzen wir die Anatomie der Pferde". [1]) Lomazzo dagegen erwähnt dieselbe dreimal. Zuerst im Trattato dell' arte della pittura [2]) im 20. Kapitel des ersten Buches (Bd. I, S. 115): „Lionardo Vinci zeichnete sich aus und steht einzig da im Modelliren und Malen von Pferden, wie man in seiner Anatomie sieht". Dann im 23. Kapitel des siebenten Buches (Bd. III, S. 179): „Von Lionardo Vinci finden sich mehrere Zeichnungen in verschiedenen Händen, besonders bei Francesco Melzi, einem Mailänder Edelmann, welcher sein Schüler war, so auch die Anatomie der Pferde, welche er gemacht hat". Schließlich sagt Lomazzo in der Idea del tempio della pittura [3]): „Endlich hat Lionardo in der Darstellung (composizione) der Glieder der Pferde, denen er alle diejenigen Stellungen (atti) und Bewegungen (affetti) gab, welche sie naturgemäß haben können, alte und neue Künstler übertroffen, sowohl in der Malerei und in Zeichnungen, als auch in der Plastik" (Kap. 16, S. 48). Lomazzo und auch Vasari haben die von ihnen angeführte „Anatomie der Pferde" gewiß selbst gesehen und ich glaube nicht, daß man sie jetzt als verloren preisgeben muß. Freilich ein Werk, das ähnlich der Anatomie des Menschen mit erklärendem Text von dem innern Organismus des Pferdekörpers handelt, bin ich nicht imstande nachzuweisen. Wohl aber darf man, glaube ich, mit Fug und Recht

1) Vasari, Opere ed. Milanesi. Tom. IV, p. 50.

2) Erschienen 1585 in Mailand; neue Ausgabe Rom 1844. Ich citire nach der letzteren.

3) Originalausgabe Mailand 1590, eine zweite erschien 1785 in Bologna. Nach dieser ist hier citirt.

den zahlreichen Zeichnungen von Pferden, welche in Windsor Castle aufbewahrt werden — natürlich mit Ausschluß der Skizzen des Reiterstandbildes — den Titel „Anatomie des Pferdes" geben. Es sind das 40 Blätter sehr ungleichen Formates, welche offenbar niemals ein zusammenhängendes Heft gebildet haben. Und wie das Format, so ist auch die Behandlung der Zeichnungen außerordentlich verschieden. Mehrere sind auf blaugrau oder rot gefärbtes Papier mit dem Silberstift gezeichnet, andere mit der Feder, noch andere mit dem Rötel, oder mit schwarzer Kohle. Was aber allen gemein ist, und was das Recht ihrer Zusammenstellung begründet, das ist das unverkennbar gleichartige Interesse in der Auffassung. Lionardo zeichnet die Extremitäten des Pferdekörpers mit besonderer Hervorhebung der Muskeln in den verschiedensten Ansichten, sogar auf den sich zugekehrten Seiten der Beine. Die stark ausschreitende Gangart des Pferdes interessirt ihn bei diesen Naturstudien ausschließlich; zum Vergleich kommen auch einzelne ruhende Stellungen vor. Auf zwei Blättern sind verschiedene Maße notirt, um die Proportionen festzustellen, auf einem dritten kommen dazu noch zwölf Zeilen Text. Die Sammlung in Windsor Castle darf demnach als ziemlich vollständig gelten. Freilich bedarf sie dort noch der Zusammenstellung und Ordnung. Hier ließe sich übrigens auch die Proportionszeichnung von Pferdeköpfen auf Blatt 62 der Handschrift A in Paris einrechnen. Es liegt auf der Hand, daß Lionardo diese Studien im Interesse seines „gran cavallo", wie er einmal das Reiterstandbild selbst nennt, gemacht hat. Eines der Blätter in Windsor führt die Notiz: cicilano di meser galeazo: sicilianisches Pferd des Messer Galeazo (Sforza — oder Sanseverino?). Ersterer starb 1494. Die Anatomie des Pferdes darf unbedenklich in die ersten Jahre des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts gesetzt werden, und kaum wird man irre gehen, wenn man diese Studien mit der Notiz in der Pariser Handschrift C in Zusammenhang bringt: adi 23. daprile 1.4.90 . . . richomīciai . il cavallo.

15. Unter Nr. 1 des vorliegenden Verzeichnisses ist bereits von einer fragmentarischen Handschrift der Anatomie des menschlichen Körpers die Rede gewesen. Mit demselben Thema beschäftigen sich mehrere umfangreiche Handschriften, welche ebenfalls in Windsor Castle aufbewahrt werden. Aus dem handschriftlichen Kataloge der königlichen Handzeichnungensammlung, welcher um 1800 zusammengestellt wurde, geht hervor, daß diese Handschriften schon frühzeitig auseinandergerissen wurden, um in Folianten, ähnlich dem Codex Atlanticus in Mailand, eingeklebt zu werden. Wie dieser, so geht auch mindestens einer der Sammelbände in Windsor Castle auf Pompeo Leoni, den Hofbildhauer Philipps II. von Spanien, zurück, denn sein Name steht auf dem Einband in Goldbuchstaben; dieser Codex enthält oder richtiger enthielt 234 Blatt. Ein anderer viel bedeutenderer Sammelband enthielt nach dem genannten Katalog 549 Zeichnungen, und hier findet sich die Randbemerkung: All the leaves from 41 to 142, except those few marked otherwise, are full of very copious and accurate studies in Anatomy.[1]) Da auf die Codexblätter häufig zwei Originalblätter geklebt wurden, steigt die Anzahl der letzteren auf annähernd 250. Aber seit einer Reihe von Jahren sind diese Sammelbände wieder auseinander genommen worden.[2]) Ich habe, von besonderen Vergünstigungen Ihrer Majestät der Königin von England Gebrauch machend, und unterstützt durch die Zuvorkommenheit des königl. Bibliothekars Mr. Holmes, den Versuch gemacht,

1) Ich halte es für rein unmöglich, die Angaben dieses Katalogs über die Herkunft der Handschriften in Windsor Castle in Einklang zu bringen mit dem, was darüber von Lionardoforschern in Italien, Deutschland und Frankreich publizirt worden ist. Von Engländern ist nur Chamberlain zu nennen, der als königl. Bibliothekar gewiß in der Lage war, Richtiges anzugeben. So halt ich auch das, was er S. 11 seiner Publikation Original Designs (London 1812) erzählt, vorläufig für den zuverlässigsten Bericht über die Geschichte des Leoni-Codex in Windsor Castle.

2) Der Reichtum an Handzeichnungen und Handschriften Lionardo's in Windsor Castle übersteigt alle Vorstellungen, die man sich davon bisher gemacht hat. Etwa 300 Zeichnungen sind jetzt auf Kartons aufgezogen und werden in vier Portfolio's aufbewahrt. Nur zehn Prozent etwa sind Schülerarbeit. (Die Auswahl von 100 Photographien, welche die Grosvenor-Galerie kürzlich publizirt hat, begreift freilich 29 unechte. In dieser Hinsicht darf die im übrigen vorzügliche Publikation fast auf Vollständigkeit Anspruch erheben). Die Handschriften in Windsor Castle sind zweifellos durchgehends echt. Von den mehr als 700 losen Blättern sind die meisten durch begleitende Handzeichnungen oder Skizzen in hohem Grade interessant.

die einzelnen Hefte über Anatomie nach dem Format der Blätter, nach der Paginirung und nach sonstigen Merkzeichen wieder auf ihre ursprüngliche Form zurückzuführen. Auf diese Weise läßt sich ein Anatomieheft herstellen, das 72 Seiten Text umfaßt und an den Rändern noch die Spuren der Naht zeigt. Die Blätter haben 14 cm Breite bei 19 cm Höhe. Diese Handschrift mag hier zum Unterschied von anderen Heften verwandten Inhaltes als die „Kleine Anatomie" in Rede kommen. Die Lehre von den Muskeln ist eingehender behandelt als die Osteologie. Für Fachleute dürften die in die Angiologie und Splanchnologie einschlägigen Untersuchungen ein außerordentliches Interesse erwecken. Die Zeichnungen sind sehr sorgfältig mit der Feder ausgeführt. Diese Handschrift wird Lionardo im Auge gehabt haben, als er im Lehrbuch der Malerei im Jahre 1492 die Künstler auf den „libro della mia notomia" aufmerksam machte. Das Buch war vielleicht damals noch nicht beendet, doch zweifellos war Lionardo zu jener Zeit mit eingehenden Anatomiestudien beschäftigt.

Mit dem Ausgange des 15. Jahrhunderts tritt im Leben Lionardo's eine verhängnisvolle Wendung ein. Lionardo sah sich durch die politischen Ereignisse genötigt, Mailand zu verlassen und kehrte über Venedig nach Florenz zurück. Für einen Zeitraum von fünf Jahren besitzen wir keine sicher datirbare Handschrift. Das Heft im Institut de France J, II gehört, wie wir gesehen haben, in das Jahr 1497. Das nächstfolgende, die Entstehung einer Handschrift fixirende Datum ist das Jahr 1502. Nun sagt zwar Luca Paciolo, Lionardo habe nach Beendigung des Abendmahles physikalischen Untersuchungen sich zugewandt über Bewegung im Raum, Schwerpunkt und Stoß fester Körper; aber von diesen Themen handelt keine einzelne bestimmte Handschrift, sondern darauf bezügliche Abschnitte finden sich in den meisten der weiterhin zu behandelnden Handschriften verstreut. Ich bekenne, daß diese Studien des Meisters mich näher nicht interessirt haben, wie sie denn auch mit der Kunstgeschichte absolut nichts zu thun haben. Die Arbeit ihrer Zusammenstellung und Klassifizirung ist übrigens selbst von Fachmännern für wenig dankbar erklärt worden. Da sie indes gelegentlich auch biographische Notizen und sonst interessante Nachrichten enthalten, habe ich nicht unterlassen, sie daraufhin einer sorgfältigen Durchforschung zu unterwerfen.

16. Aus dem Jahre 1502 stammt die Handschrift im Institut de France mit der Bezeichnung L, ein Notizbuch in Originalpappband von 10 cm Höhe und 7,2 cm Breite, 94 Blätter zählend. Die angegebene Jahreszahl kommt hier zu wiederholtenmalen vor, in Zusammenhang mit Ortschaften, welche Lionardo als Kriegsingenieur des Cesare Borgia bereiste. Es muß auffallen, daß gar nichts in der Handschrift mit den Instruktionen im Zusammenhang steht, die uns ein Dokument in der Bibliothek Melzi bekannt macht.[1]) Unsere Handschrift dokumentirt zwar die Anwesenheit Lionardo's an zahlreichen Ortschaften der Herrschaft des Cesare Borgia — beiläufig bemerkt, zu Zeiten, als dieser selbst anderweitig sich aufhielt, — aber wenn es erlaubt ist, aus dem Inhalt des Notizbuches auf die Interessen zu schließen, welche Lionardo überwiegend damals in Anspruch nahmen, so kann man nur sagen, daß diese mit der Berufsthätigkeit sich durchaus nicht decken. Hier finden sich Erörterungen, welche in das Lehrbuch der Malerei gehören, geometrische und physikalische Untersuchungen, über Vogelflug und anderes mehr. In Urbino zeichnet er ein Taubenhaus und eine Treppe, in Siena eine Glocke, in Piombino Meereswellen, ja zwischen Bemerkungen, welche auf Cesena und Porto Cesenatico sich beziehen, überrascht uns der Entwurf einer Brücke über das goldene Horn.[2]) Man ist versucht, darin eine Absonderlichkeit zu sehen; aber die Sache läßt sich einfach mit einem Hinweis auf Condivi's Leben Michelangelo's erklären. Dort wird im 30. Kapitel

---

1) Siehe Amoretti, S. 95.

2) Ich habe hierauf in der Zeitschrift für bild. Kunst (Febr. 1881) hingewiesen, als auf einen Beleg des Interesses, welches Lionardo an orientalischen Dingen nahm. Mr. Ravaisson hat darauf in der Gaz. des Beaux-Arts, 1881, S. 332, erwidert: J'examinerai la valeur de ce passage. Aber im Schlußartikel seiner Lionardostudien (S. 516 ebenda) bietet uns der französische Gelehrte keine weitere Erklärung als den Hinweis auf eine flüchtige Notiz über eine beliebige Zugbrücke in der Handschrift M in Paris. Dagegen möchte ich nur hervorheben, daß Lionardo die Brücke in Konstantinopel als geschlossene Bogenbrücke zeichnet, und daß die Handschrift Paris M ungefähr zehn Jahre später fällt als die Handschrift L.

berichtet, Michelangelo habe (um 1506) vorgehabt, einem Rufe des Sultans (Bajazet II.) zu folgen, „um eine Brücke von Konstantinopel nach Pera zu bauen, durch Vermittlung gewisser Franziskanermönche seien ihm hierfür großartige Offerten gemacht worden". [1]) Schwerlich hatte die Hohe Pforte an Michelangelo eine direkte Berufung ergehen lassen. Das Wahrscheinlichste ist, daß die Sache in den Händen von Mittelspersonen in Italien lag. Diese mögen schon einige Jahre früher eine Konkurrenz ausgeschrieben haben, und es begreift sich leicht, daß Lionardo hiervon Notiz nahm. — Die vielen Allotria in der Handschrift L könnten Lionardo in seiner Berufsthätigkeit als Kriegsingenieur geradezu kompromittiren; aber wer ermächtigt uns denn, so müssen wir fragen, dem Notizbuch die Bedeutung eines offiziellen Rechenschaftsberichtes zu geben?

17. Den besten Aufschluß über Lionardo's Thätigkeit im Jahre 1502 giebt uns sein Kartenwerk, welches in der königl. Bibliothek in Windsor Castle aufbewahrt wird. Nirgends ist dasselbe in der frühern Lionardo-Litteratur auch nur mit einem Worte erwähnt worden. Die Karten sind meist in Folioformat entworfen, mit der Feder gezeichnet und aquarellirt. Sie umfassen die Gebiete der Romagna, der Marken, Toskana, Umbrien und das Patrimonium bis Terracina. Einzelne Karten geben die ganze Breite der Halbinsel von Rimini bis Piombino, andere beschränken sich auf kleine Gebiete. Von der Tiefebene, welche Perugia, Cortona und Arezzo überragen, sind mehrere Aufnahmen vorhanden. Die Namen der Städte, Flüsse rc. sind von Lionardo auf manchen Karten in seiner gewöhnlichen, von rechts nach links laufenden Schrift eingetragen, auf anderen dagegen ist die Richtung der Schrift die allgemein übliche. Die Karten könnten möglicherweise für den Handgebrauch Cesare Borgia's bestimmt gewesen sein. Es bedarf wohl keiner besondern Versicherung, daß dieselben an Präzision und Übersichtlichkeit die Leistungen der Zeitgenossen weit hinter sich lassen. Die plastischen Darstellungen der Bodenbewegung und die miniaturartigen Veduten, welche die Städte und Burgen charakterisiren, dürfen als Kunstwerke der Kartographie im weitern Sinne des Wortes gelten. Den Erweis, daß diese topographischen Arbeiten wirklich in das Jahr 1502 gehören, glaube ich aus der eben beschriebenen Handschrift Paris L ableiten zu können. Dort ist nämlich auf Blatt 88 die Lage Imola's zu Bologna, Faenza u. s. w. auf das genaueste nach den Windrichtungen bestimmt und in den Distanzen berechnet, während im Kartenwerk eine Detailaufnahme von Imola mit seinen Befestigungen, Straßen, Gärten rc. vorkommt, wobei jene Angaben aus der Handschrift Paris L wiederholt werden. So läßt sich auch die Terrainskizze auf Blatt 82^b und 83^a der Pariser Handschrift L mit einer Spezialaufnahme in Windsor Castle identifiziren. Dies mag gleichzeitig als Beweis dafür dienen, daß die Karten Originalaufnahmen sind und nicht als Kopien nach Arbeiten anderer Geographen betrachtet werden dürfen. Die Karte der pontinischen Sümpfe mit Terracina und dem Volskergebirge kann man in der Biographie des Meisters als Beweismittel dafür anziehen, daß Lionardo damals schon Rom besucht hat.

18. Die nächste Handschrift in der chronologischen Folge gehört in das Jahr 1505, also in eine Zeit, zu welcher Lionardo mit dem großen Gemälde der Reiterschlacht beschäftigt war. Sie führt den Titel: Libro titolato disstrafformatione coe dun corpo nvn altro sanza diminuitione e acresscimento di materia, also eine Abhandlung über Stereometrie. Sie unterscheidet sich insofern wesentlich von den meisten übrigen Handschriften, als sie als geschlossenes Ganzes vorliegt. Zwar sind mehrere Seiten leer gelassen, aber der Zusammenhang des Textes wird dadurch nicht unterbrochen. Die Figuren befinden sich immer rechts am Rand. Der Text beginnt mit den Worten: Principiato da me Leonardo da uīci a ddi 12 di Luglio 1505. Mit dem 38. Blatt endet der Traktat. Die Blätter haben eine Höhe von 14 cm bei 10,5 cm Breite. Die Handschrift befindet sich im South-Kensingtonmuseum in London und ist dort mit einer zweiten zusammengebunden, von welcher im folgenden die Rede sein wird. Nach gewissen Dokumenten, welche Gaye im Carteggio publizirt hat, und

1) Im Jahre 1453 war durch Muhammed II. dort bereits eine Schiffbrücke mit Hilfe von Weinfässern errichtet worden (s. Joh. Dukas, Gesch. d. Untergangs des byz. Reichs, S. 38, bei Unger, Quellen der byzant. Kunstgeschichte, S. 254).

welche vom Februar 1504 bis zum Oktober 1505 reichen, scheint Lionardo im Jahre 1505 ausschließlich mit der Malerei der Reiterschlacht beschäftigt gewesen zu sein. Die vorliegende Handschrift beweist indes, daß ihn in dieser Zeit ganz verschiedenartige Interessen fesselten.

19. Die mit der ebengenannten zusammengebundene Handschrift ist von dem gleichen ungewöhnlichen Format, und dies dürfte schon die Wahrscheinlichkeit nahe legen, daß beide ungefähr der gleichen Zeit angehören. Leider fehlt hier das Datum, doch durch Kombination des Inhalts der Handschrift mit Daten aus dem Leben des Meisters scheint mir die Entstehung mit ziemlicher Sicherheit fixirbar. Auf den 14 Blättern, aus welchen die Handschrift gebildet ist, handelt Lionardo teilweis von Wassermaschinen. Außerdem finden sich je drei Kapitel mit der Überschrift vernice und fuocho. Im ersten Kapitel über „Feuer“ beginnt Lionardo: „Wenn du ein Feuer machen willst, das ohne Schaden anzurichten einen Saal erglühen macht“ u. s. w. Im dritten heißt es ähnlich: . . . „Plötzlich wird das Zimmer im Feuer stehen, wie beim Wetterleuchten, ohne daß irgend ein Mensch dabei verletzt würde“. Nun sagt der anonyme Biograph, welcher, wie ich annehme, noch vor Vasari schrieb,[1] Lionardo habe, Angaben des Plinius folgend, eine besondere Art Stuck erfunden, um darauf zu malen; aber der Versuch mißlang. Das erste Experiment damit machte er an einem Bild in der Sala del Papa, wo er arbeitete.[2] Vor demselben habe er ein großes Kohlenfeuer angezündet, „um das Präparat trocken zu legen“.[3] Unwillkürlich drängt sich uns hier die Vermutung auf, die oben citirten Stellen der Autographen möchten in direktem Zusammenhange mit den Vorfällen stehen, welche der Anonymus hier, wie gewöhnlich, nicht ganz sachgemäß berichtet hat. Lionardo hatte im Februar 1504 den Karton der Reiterschlacht vollendet, worauf er alsbald mit der Malerei den Anfang machte. Schon im Mai 1506 folgte er einem Rufe nach Mailand, und die Dokumente, welche die näheren Umstände dieser Thatsachen berichten, lassen es durchaus unglaubhaft erscheinen, daß er später noch einmal an das Gemälde Hand gelegt habe. Die Abfassung der vorliegenden Handschrift würde demnach zwischen die Frühjahre 1504 und 1506 zu setzen sein. Es liegt nahe, daß die hier befindlichen Rezepte über Firnis mit derselben Arbeit in Verbindung zu setzen sind, wobei das Interesse, welches sich an diese technischen Noten knüpfte, eine gewisse geschichtliche Bedeutung gewinnt.

20 Vasari überspringt in seiner Biographie des Meisters nach Schilderung der Reiterschlacht einen Zeitraum von nicht weniger denn sieben Jahren. Nach den Dokumenten und nach Vermerken auf losen Blättern war Lionardo in der Zwischenzeit ungefähr neunmal unterwegs zwischen Mailand und Florenz. Von den beiden Handschriften, welche in den von Vasari ignorirten Zeitraum fallen, ist die eine in Florenz, die andere in Mailand entstanden. Am 16. Januar 1507 ließ Ludwig XII. durch Pandolfini die Signoria ersuchen, den Lionardo erteilten Urlaub für einen Aufenthalt in Mailand bis zu des Königs Ankunft in Italien auszudehnen. König und Künstler erhielten die Bitte schriftlich gewährleistet[4], und so finden wir den letztern nach der Handschrift F im Institut de France im Herbst 1508 in Mailand Diese Handschrift ist in Originalpappband gebunden und zählt 96 Blätter von 15 cm Höhe und 10,2 cm Breite. Die Paginirung der Blätter rührt hier von Lionardo her. Nach einer Bücherliste auf der Innenseite des Deckels beginnt der Text auf Blatt 1 mit den Worten: Comīcato a milano a ddi 12 di settēbre 1508. Ein zweites Datum findet sich auf der Innenseite des hintern Deckels: a di . . dottobre 1508 ebbi scudi 30 u. s. w. (am . . Oktober — der Platz für den Monatstag ist freigelassen — empfing ich 30 Scudi). Trotz des kleinen Formates darf die Handschrift nicht als ein gelegentliches Notizbuch betrachtet werden. Der Inhalt ist weniger mannigfach als gewöhnlich.

Die Überschrift „pictura“ führt nur ein einziges Kapitel. In demselben wird auseinander gesetzt, warum Weiß eigentlich keine Farbe im vollen Sinne des Wortes sei. Im übrigen

1) Archivio Storico Italiano, Ser. terza, T. XVI, S. 226.

2) In der Sala del Papa bereitete Lionardo den Karton der Reiterschlacht vor. Siehe die einschlägigen Dokumente bei Vasari, ed. Milanesi, Vol. IV, Anm. zu S. 43 u. 44.

3) Nach einer geistreichen Vermutung von Prof. Herm. Grimm hätte Lionardo hier die Wachsmalerei der Alten neu aufzufinden im Sinne gehabt. S. Italia, Bd. I, 1874, S. 140—155.

4) S. Milanesi's Note zu Vasari, Opere IV, S. 45.

finden sich zahlreiche Untersuchungen über die Bewegungen des Wassers, darunter auch die interessante Bemerkung:

quādo tu metti insieme la sscienza de moti dell acqua ricordati di mettere disotto a cciasscuna propositione li sua gouameti acco chettale scientia non sia inutile.

Wenn du die Wissenschaft von den Bewegungen des Wassers zusammenstellst, so bedenke, daß auf jeden Lehrsatz seine Nutzanwendungen folgen müssen, um dieser Wissenschaft ihren praktischen Nutzen zu sichern.

Hier (und mehr noch im Codex Atlanticus) finden sich zu wiederholtenmalen Listen von Kapitelüberschriften, welche offenbar im Dienste des eben angedeuteten Vorhabens stehen. Ein allgemeineres Interesse beanspruchen dagegen die auf Astronomie und physische Geographie bezüglichen Kapitel, welche offenbar auf eigene Beobachtungen basirt sind. Wo hier auf Angaben von klassischen Schriftstellern eingegangen wird, geschieht es nur, um diesen zu widersprechen. Lionardo erörtert in diesen Abschnitten, warum die Sterne nur bei Nacht sichtbar sind, das Verhältnis des scheinbaren zum wahren Durchmesser der Sonne, die Ursache der Himmelsbläue, warum die Erde zu den Sternen zu rechnen sei (ordine del provare la terra essere vna stella), ob die Sterne selbstleuchtend sind, oder ihr Licht von der Sonne empfangen. Mit besonderer Wärme bekämpft er die Ansicht „vieler Philosophen und insbesondere des Aristoteles“ von der Natur der Mondflecken u. a. m.

21. Die Handschrift im British Museum umfaßt 283 Blatt von 20,8 cm Höhe und 14 cm Breite. Die Einleitung ist für Lionardo's Art zu arbeiten sehr charakteristisch. Man darf sie gleichzeitig als das Programm für die Publikation des gesamten handschriftlichen Nachlasses betrachten.

Chomīciato in firenze, in Casa piero di bracco Martelli a ddi 22 di marzo 1508 ecquento fia vn racoltosanza ordine tratto di molte carte le quale io hocqui copiate sperando poi metterle per ordine alli lochi loro secondo le materie di che esse tratteranno.

Angefangen in Florenz im Haus des Piero di Braccio Martelli am 22. März 1508 als eine noch ungeordnete Sammlung zahlreicher von mir hier ausgeschriebener Blätter, mit der Absicht, sie später sachlich zu ordnen nach den Gegenständen, welche sie behandeln.

Da in Florenz der Jahresanfang erst vom 25. März ab gerechnet wurde, gehört die Handschrift ins Jahr 1509 unserer Zählung, aber nicht in ihrem ganzen Umfange. Zwischen den Abschnitten des Anfangs über Perspektive, Astronomie und Mathematik besteht ein gewisser, wenn auch lockerer Zusammenhang. Weiterhin wird der Inhalt mannigfaltiger, es ist da von Vogelflug, von physikalischen Gesetzen, Befestigungen, Geometrie und vielen anderen Dingen die Rede. Auf Blatt 175 finden sich musikalische Instrumente, auf Blatt 136 auch musikalische Noten: es sind dies die einzigen Fälle, wo die Feder Lionardo's Spuren seiner Thätigkeit als Musiker hinterlassen hat, wovon bekanntlich Vasari so viel Aufhebens macht. Mit Blatt 138 beginnen zusammenhängende Untersuchungen über Ursachen und Gestalt der Risse an Gebäuden. Blatt 148 ist nicht von Lionardo, vielleicht von Salai, seinem Famulus. Hier beginnt der Text:

la matina de santo zanobi a di 29 di mago nel 1504 ebi da Leonardo vinci dvcati 19 doro e comincai a spendere.

Am Morgen des hl. Zenobiustages am 29. Mai 1504 empfing ich von Lionardo Vinci 19 Golddukaten und begann damit zu wirtschaften.

Es folgen nun lange Rechnungen über Ausgaben für Lebensmittel. Blatt 155 und Blatt 156 sind rot getönt und handeln von einem Naturereignis in einem Felsengebirge, von einem Höhlenbesuch mit gelegentlicher Erwähnung des Ätna. Von Blatt 170 an ist von Gesetzen der Optik die Rede. Blatt 191, Blatt 203 und Blatt 212 enthalten Denkzettel vermischten Inhaltes, Blatt 227 eine Farbenrechnung für ein umfangreiches Gemälde. Ein deutlicher Beweis, daß in diesem Sammelband auch Blätter früheren Datums Aufnahme gefunden haben, enthält der Text von Blatt 229, wo Lionardo Geldausgaben in den Apriltagen des Jahres 1503 notirt. Weiterhin finden sich aber auch Terrainskizzen von den Ufern der Loire bei Amboise (Loera fiume dābosa). Den Schluß machen einige Kapitel über Perspektive.

(Fortsetzung folgt.)



Kunstlitteratur.

Die kaiserliche Gemäldegalerie der Eremitage in St. Petersburg, nach den Originalen in unveränderlichem, bedeutend verbessertem Kohleverfahren reproduzirt von Ad. Braun & Co. Mit erläuterndem Text von Dr. W. Bode. Lief. I. Dornach und Paris. Fol.

Vor wenig Wochen haben wir in der „Kunst-Chronik" den Abschluß der großen Publikation über die Galerie von Madrid nebst derjenigen der Akademie von San Fernando angezeigt, und schon erscheint die strebsame Firma mit einem neuen Werke, das den früheren nicht allein sich würdig anreiht, sondern dieselben nach verschiedenen Seiten hin nicht unerheblich übertrifft.

Diesmal handelt es sich um die kaiserliche Sammlung der Eremitage zu St. Petersburg. Wenn auch nicht vielen Kunstfreunden ein eigenes Studium der herrlichen Galerie vergönnt gewesen ist, so weiß doch so ziemlich jeder, daß ihr Inhalt sich dem Besten des anderswo Vorhandenen an die Seite stellen kann, ja daß sie in einzelnen Teilen (z. B. an auserlesenen Perlen der holländischen Schule) alle anderen Sammlungen übertrifft. Und noch keine einigermaßen genügende graphische Reproduktion erleichterte das Bekanntwerden der nordischen Schätze: einige Umrißstiche und Radirungen, eine Anzahl mäßiger Lithographien, die nicht sehr großen Roettgerschen Photographien waren alles Material, das dem größeren Publikum zur Verfügung stand. Daß man unter diesen Umständen dem Braunschen Verlage herzlich dankbar sein mußte, wenn die Firma sich entschloß, die Petersburger Gemälde ihren anderen Veröffentlichungen in ähnlicher Weise anzureihen, versteht sich eigentlich von selbst; aber es wird diesmal noch mehr und noch Besseres geboten als sonst.

Lang fortgesetzte Versuche haben endlich zu befriedigenden Resultaten geführt und Herrn Braun in den Stand gesetzt, die Treue in der Wiedergabe der Gemälde derartig zu steigern, daß selbst die trefflichen Leistungen der Madrider Aufnahmen dadurch etwas in den Schatten gestellt werden: die für das menschliche Auge licht und hell wirkenden Farben (wie gelb und rot) erscheinen jetzt nicht mehr auf der Photographie verdunkelt, das gesättigte Blau bleibt ein tiefer Ton und fällt nicht mehr als weißlicher Fleck aus der gesamten Harmonie des Bildes heraus. Wer sich klar machen will, was das für die Wiedergabe von Bildern mit tiefer, goldiger Färbung, mit feinen, durchsichtigen Mitteltönen und Halbschatten bedeutet, der betrachte die in der ersten Lieferung der „Eremitage" veröffentlichten Niederländer: Rembrandts „Porträt eines Polen", seine „Danaë", „Die Judenbraut", Franz Hals' „Reiteroffizier", Teniers' „Schützenfest", oder Rubens' „Andromeda". Einige dieser Kohlendrucke lassen sich in ihrer harmonischen Wiedergabe des Originaleffekts nur mit Schwarzkunstblättern von Earlom oder Green vergleichen. Und wir müssen ausdrücklich konstatiren, daß dies nicht etwa durch sorgfältige Retouche erzielt, sondern alleiniges Ergebnis des photographischen Verfahrens ist. Wenn die neuen Blätter für den Kunstfreund im allgemeinen so sehr viel gefälliger und erfreulicher sind, so braucht der mehr kritisch gesinnte Forscher nicht zu fürchten, daß das, was ihm die reine Photographie von jeher wertvoll machte, — die Abwesenheit einer zwischen ihn und das wiederzugebende Original tretenden Individualität, — nun verloren sei. Kein auch noch so geschickter Retoucheur hat diese Platten überarbeitet.

Daß auch die Ausstattung der „Eremitage" den früheren Publikationen nicht nachsteht, versteht sich von selbst; wir haben aber gesagt, daß hier noch mehr geboten werde als früher. Dieses Mehr ist ein von Dr. W. Bode verfaßter erläuternder Text, welcher, nach einer kurzen Einleitung über die Galerie als solche, jedes der reproduzirten Bilder mit historischen und kritischen Bemerkungen begleitet. Da die Eremitage für das Studium der vlämischen und holländischen Meister unschätzbares Material enthält, so ist es mit der lebhaftesten Freude zu begrüßen, daß ein so feiner Kenner gerade dieser Schulen, wie Dr. Bode, sich entschlossen hat, die Bilder zu besprechen, und dadurch namentlich für den mit den Originalen Unbekannten das Studium der Reproduktionen noch viel belehrender zu gestalten. Die offiziellen Angaben des Petersburger Katalogs sind natürlich in dem Galeriewerk beibehalten: die in den Erläuterungen enthaltenen, auf eigenem Studium beruhenden Bemerkungen, die manchmal abweichenden Ansichten Dr. Bode's treten anregend und belehrend hinzu. Wenn wir einen Wunsch noch hätten, so wäre es der, daß der geehrte Kommentator, wo irgend möglich, einige kurze Notizen über Provenienz und Geschichte der Bilder, deren Bezeichnung &c. beifügen wolle: auf alle Fälle werden die Texthefte einen dauernden Wert als kunsthistorisches Material stets behalten.

Möge die Firma Braun die Kunstfreunde recht bald mit den Fortsetzungen des schönen neuen Unternehmens erfreuen, und möge die Beteiligung des Publikums ihr beweisen, daß ihr Bestreben, immer Gutes, und das Gute in immer vollendeterer Form zu bieten, diejenige Anerkennung findet, welche sie mit Recht für solche Leistungen wie die „Galerie der Eremitage" erwarten darf.

C. Ruland.

Zur Braunschweiger Galerie.*)

Herr Wilhelm Schmidt erklärt in den unter obiger Überschrift auf S. 103 d. Bl. gegemachten Erörterungen nicht einzusehen, warum die von mir in meinen „Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte" (II, S. 320) mitgeteilten Überbleibsel einer Bezeichnung auf dem Bilde Nr. 571, welches vermutlich von Adriaen van Ostade herrührt, nicht mit diesem Namen stimmen sollen. Er meint, dieselben hätten mich stutzig gemacht, weil sie schwer zu entziffern gewesen seien. Dies ist falsch. Ich habe gesagt, daß die Zuschreibung des Bildes an Ostade einen Haken habe, da jene Überbleibsel, welche schwer zu entziffern waren, zu dem Namen Ostade nicht stimmen und noch schwerer, als sie zu entziffern waren, zu deuten sind. Herr Schmidt liest jedoch kurzweg aus dem von mir gegebenen, übrigens vollkommen treuen Facsimile „aden", als den letzten Teil des Namens „A. van Ostaden", heraus. Ob er hiermit im Rechte sein könne, möge der Leser selbst beurteilen. Dies ist die Bezeichnung:

Ich für mein Teil bleibe auf meinem Standpunkt, wo ich Vorsicht und Sachlichkeit für mich habe, stehen.

Ferner kommt Herr Schmidt auf die „Landschaft" Nr. 677 zurück und führt nochmals an, was er bereits vor Jahren über dieselbe in Zahns Jahrbüchern gesagt hat. Er ist unangenehm berührt davon, daß ich ihn an dieser Stelle nicht citirt habe. Nichts hat mir ferner gelegen, als Herrn W. Schmidt im geringsten zu nahe zu treten. Aber ich sehe auch jetzt noch nicht ein, daß ich einen Fehler oder ein Vergehen begangen habe, ihn hier nicht zu

*) Wir schließen mit obiger Erwiderung die Diskussion über diesen Gegenstand. D. Red.

nennen. Das Bild führte schon vor mehr als 100 Jahren in Salzdahlum den Namen Jan van Goyen. Ich habe auch richtig die Bezeichnung „V. G. 1635“ auf demselben gefunden. Man wird doch zugeben, daß Herrn Schmidts Auseinandersetzungen, deren Bedeutung als Zeugnis seines sicheren Auges und scharfen Urteiles gewiß niemand verkennen wird, diesem ganz festen Thatbestande gegenüber eine entscheidende Kraft nicht haben konnten. Ihre Bedeutung ist meines Erachtens lediglich eine subjektive.

Zuletzt sagt Herr W. Schmidt: „Endlich möchte ich noch bemerken, daß ich den Rembrandt zugeschriebenen Philosophen schon in der gleichen Abhandlung als unecht bezeichnet habe.“ Der Fall liegt hier ganz ähnlich. Herr Schmidt geht in seinen Ansprüchen nur noch bedeutend weiter. In Zahns Jahrbüchern (1873, S. 188) hatte er mit Bezug auf das herzogliche Museum gesagt: „So finden sich mehrere unechte Rembrandts, wie der für die Zeitschrift für bild. Kunst, Jahrg. V, S. 176, radirte Philosoph, die Grablegung (ebenda, S. 240), wozu das Münchener Bild doch wohl nicht zu existiren brauchte, um dieselbe als Kopie zu erkennen.“ Ist das nun ein Thatbestand, welcher Grundlage oder Förderungsmittel einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung über den „Philosophen“ sein kann? Wo Herr Schmidt in dem kleinen, $1^2/_3$ Seiten füllenden Aufsatze nur entfernt etwas derartiges geboten hatte, habe ich es gewissenhaft beachtet und verwertet. Ein beiläufig hingeworfenes Wort kann ich hiezu nicht rechnen, selbst nicht, wenn es von Wilhelm Schmidt ausgeht.

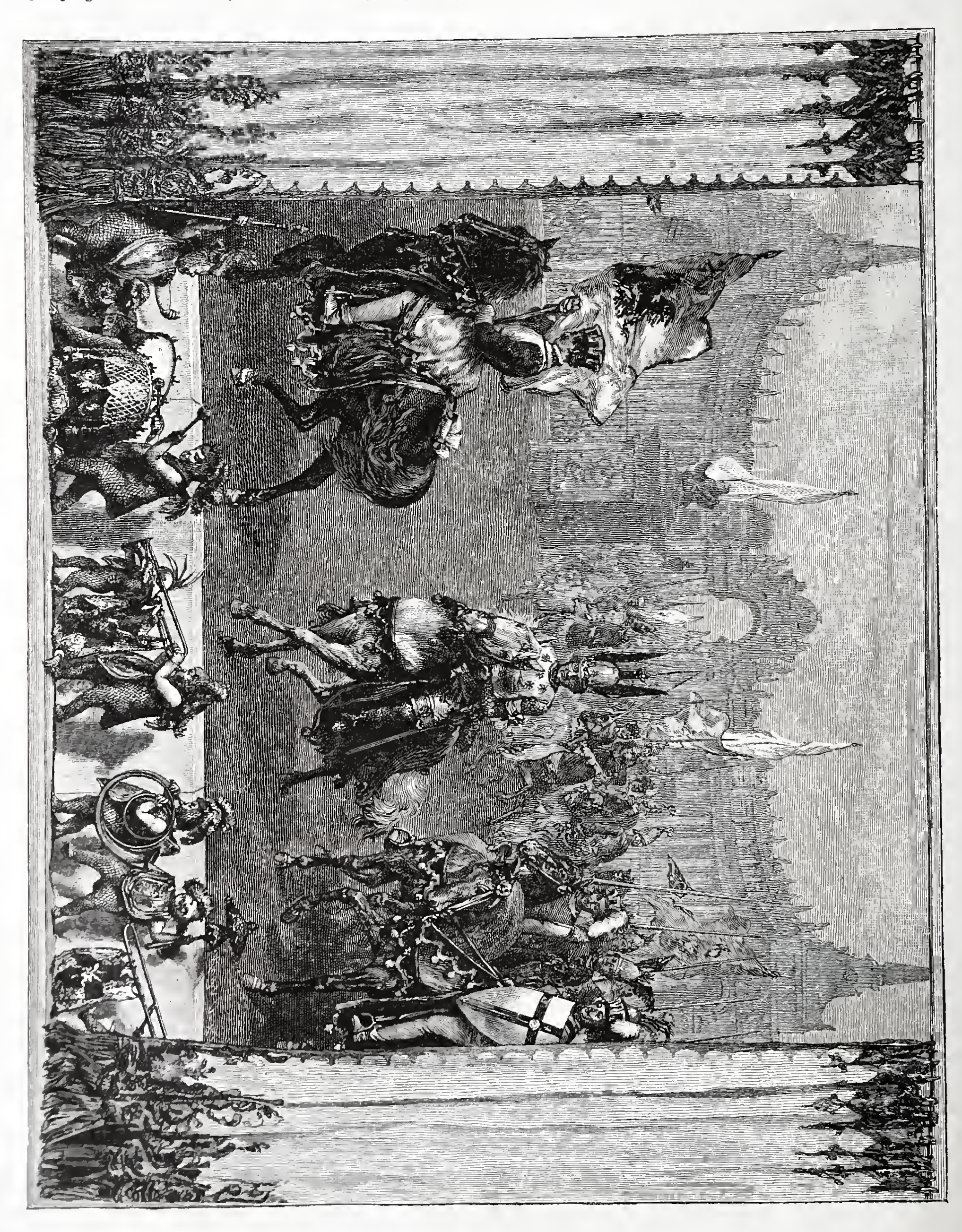
Braunschweig, d. 2. Januar 1883. Herman Riegel.

Notizen.

Aus dem Album des Festes der weißen Rose von Adolph Menzel. Der Holzschnitt auf S. 136 giebt ein Blatt aus dem Album wieder, welches Adolph Menzel im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. während der Jahre 1853 und 1854 zur Erinnerung an das vor fünfundzwanzig Jahren (1829) zu Ehren der Kaiserin von Rußland veranstaltete Turnier, das Fest der weißen Rose, in Gouachefarben gemalt hat. Wir haben dieses Album, welches erst jetzt durch die Ausstellung der einzelnen Blätter in der Berliner Nationalgalerie in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, in Nr. 6 der „Kunstchronik“ d. J. ausführlich beschrieben. Unser Holzschnitt reproduzirt das sechste Blatt der Reihe, mit welchem die eigentliche Darstellung des Festes der weißen Rose beginnt. Im Hintergrunde sieht man die beiden Communs, zwei Gebäude, welche durch eine, einen Halbkreis bildende, Hallenarchitektur im pompösesten Rococostil verbunden sind. Aus dem Hofe der Communs bewegt sich der Zug der Ritter, welche am Turniere Teil nehmen, mit dem Bannerträger an der Spitze, auf das gegenüberliegende Neue Palais zu. Der vorderste der Reiter, welcher dem Beschauer das Gesicht zukehrt, ist der nachmalige König Friedrich Wilhelm IV. Der Humor des Künstlers hat die Darstellung romantischer Ritterlichkeit mit launigen Randglossen versehen. Während auf der Bühne, vor welcher sich eben der Vorhang auseinandergezogen hat, das feierliche Schauspiel vor sich geht, macht im Orchester ein drolliges Korps von Genien, die in rosenfarbene Kettenpanzer gesteckt sind, mit Pauken und Trompeten eine Musik dazu, deren Disharmonie man sich nach der Zusammensetzung der Instrumente leicht vorstellen kann. Das Bild giebt in seiner Komposition zugleich eine Vorstellung von dem Arrangement der übrigen Blätter, auf welchen ebenfalls der Hauptvorgang durch das bunte Treiben von Genien begleitet wird. Dadurch hat der Künstler es verstanden, einer Aufgabe, die seiner Individualität vollständig widerstrebte, Reize von unvergänglicher Wirkung abzugewinnen. A. R.

* **In den beiden Radirungen von F. Böttcher nach Jan van Goyen,** welche diesem Hefte beiliegen, sind zwei charakteristische Bilder des altholländischen Meisters mit seinem Ver-

ständnis wiedergegeben. Das größere Bild, der Fischzug, ist auf Leinwand gemalt (91 cm hoch und 113 cm lang) und besonders bemerkenswert wegen seiner ungewöhnlich großen Figuren. Eine ähnliche Komposition besitzt das Reichsmuseum in Amsterdam. — Das kleinere, auf Holz gemalte Bild (45×69 cm groß) gehört zu jenen silbertönigen, durchsichtig gemalten



Das Fest der weißen Rose, von Adolf Menzel.

Naturschilderungen, welche den Ruhm des Meisters vorzugsweise begründet haben. Namentlich zeichnet sich das Bild durch eine unvergleichlich zarte Behandlung des Wassers und der Ferne aus. Beide Werke sind signirt. Das letztere Bild ist Eigentum des Herrn H. O. Miethke in Wien, das andere ging aus seinem Besitz kürzlich in andere Hände über.



J. v. Goyen pinx. F. Böttcher sculps.

RUINE AN EINEM FLUSSE.

Eigenthum des Herrn H.O. Miethke in Wien

Verlag von E.A.Seemann. Leipzig. Druck v. Fr Felsing München.



J. v. Goyen pinx. F Bottcher sculp

FISCHZUG.

Verlag von E. A Seemann. Leipzig. Druck v Fr Felsing München



Fr. Gauermann pinx. L. Schulz rad.

VIEHHERDE AM WASSER.

Im Besitze des Städtischen Museums in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.



Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



Kühe unter Weiden; getuschte Federzeichnung (1824).
(Vergl. Nr. 5 des Einnahme-Buchs.)

Friedrich Gauermanns Einnahme-Buch.

Ein Beitrag zur Charakteristik des Künstlers.

Von Carl von Lützow.

Mit Illustrationen.

Verglichen mit der Eleganz, dem Atelierluxus, den glänzenden Honoraren der hervorragenden Künstler unserer Tage gewährt das Leben und der Entwickelungsgang eines Malers aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ausnahmslos den Eindruck schlichter, oft rührender Einfachheit. Ganz besonders in Wien, dessen geistiger und geselliger Zuschnitt in jener Epoche — wie das oft geschildert worden — einen von den höchsten Sphären aus mit Ängstlichkeit gehegten kleinbürgerlichen Charakter bewahrte. Im geraden Gegensatz gegen den weltläufigen, internationalen, oft geradezu für den auswärtigen Markt berechneten Stil unserer heutigen Koryphäen, wurzelten die bedeutendsten Talente der damaligen Zeit fest im heimatlichen Boden, zogen aus ihm ihren ausschließlichen Bildungs- und Anschauungsstoff, und fanden in den Kreisen der heimischen Bourgeoisie und Aristokratie ihre begeisterten Verehrer und willigen Käufer.

Neben Waldmüller, von dem in diesen Blättern häufig die Rede gewesen, bietet Friedrich Gauermann, der treffliche Tier- und Landschaftsmaler, einen charakteristischen Beleg für das Gesagte. Er ist außerhalb Österreichs weniger bekannt als Waldmüller, und teilt mit allen übrigen Repräsentanten jener mehr als halb vergangenen Zeit das Schicksal, von den Meteoren der jüngeren Generation in Schatten gestellt zu sein.

Wird diese zeitweilige Vergessenheit andauern? Ich glaube es nicht. In Gauermanns Bildern und noch mehr in seinen vielbewunderten Studien, welche die Sammlung der Wiener Akademie bewahrt, liegt ein solcher Fonds von Wahrheit, sein Schaffen ist ein so treuer Spiegel der Natur, daß es an der Fortdauer dieser selbst zweifeln hieße, wollte man den bleibenden Wert seiner Werke in Frage ziehen. Und ganz abgesehen von dieser realistischen Bedeutung bergen Gauermanns Naturschilderungen, gerade die unmittelbar vor der Wirklichkeit entstandenen, einen solchen malerischen Zauber, daß sie schon durch diesen allein jedes gebildete Auge entzücken müssen, auch wenn dasselbe an dem Dargestellten selbst gar kein regeres Interesse nimmt. Manche der Tierstudien, Kühe, Schafe, Ziegen, Füchse, Bären steht hinter keinem altholländischen Meister, selbst hinter Potter und Cuyp, nicht zurück.

Gauermann ist ein Kind des niederösterreichischen Waldgebirges. Oberhalb Miesenbachs, seines Geburtsortes, unweit von Scheuchenstein im Viertel unter dem Wiener Wald, steht inmitten hochgelegener, von prächtigen Baumgruppen beschatteter Wiesen das bäuerliche Anwesen, in welchem der Künstler den Sommer hindurch zu weilen pflegte und wo er am 1. Juli 1862, kaum 55jährig, seine Tage beschloß. Es ist eines der lieblichsten Thäler dieses anmutigen, jetzt durch die Gutensteiner Bahn leicht zugänglich gewordenen Berglandes, besonders fesselnd durch den bewegten Reichtum seiner Bodengestaltung und Vegetation. Das ganze Thal, in das man von der Station Waldegg aus gegen Süden eindringt, ist wie von Künstlerhand komponirt: so malerisch gruppiren sich die schönen Lärchenbäume, die Buchen, Ulmen und dunklen Fichten, so reizend sind die Durchblicke auf Wiesenpläne und Höhen, so reich und wechselvoll gestaltet sich der am Miesenbache hingeschlängelte Weg mit seinen Mühlen, einzelnen Häusern, Brücken und Stegen. Der ganze Apparat eines Landschaftsmalers findet sich da beisammen. Man begreift es vollkommen, daß Gauermanns keineswegs bildungslose, aber innerliche und verschlossene Natur in dieser Umgebung sich befriedigt fühlte, hier für seine enorme Beobachtungsgabe und für seinen feinen Schönheitssinn alle nur erwünschte Nahrung fand. Sein zukünftiger Biograph wird ihm vor allem auf diesen seinen heimatlichen Fluren über Berg und Steg nachzugehen haben, will er dem großen Sohn der niederösterreichischen Erde ein auf genaue Kenntnis seines Wesens begründetes litterarisches Denkmal errichten.

Als einen Beitrag dazu will ich hier, begleitet von einigen Reproduktionen Gauermannscher Werke, ein höchst merkwürdiges Dokument aus dem Leben des Künstlers mitteilen, welches unlängst durch Schenkung des Herrn Friedrich Schauta in den Besitz der Wiener Akademie gelangt und bisher nicht publizirt worden ist. Es ist Gauermanns „Einnahme-Buch", in welchem er von seinem 15. Lebensjahre (1822) angefangen bis zum Ende des Jahres 1859 (drei Jahre vor seinem Tode) über die Erträgnisse seines künstlerischen Schaffens Rechenschaft abgelegt hat. Das Buch enthält nicht nur ein chronologisch geordnetes Verzeichnis aller seiner in jenen Jahren entstandenen Bilder, sondern es giebt auch in den meisten Fällen deren ursprüngliche, hin und wieder selbst einige der späteren Besitzer an und gewährt uns durch die beigefügten Preise den lebendigsten Einblick in die allmähliche Entwickelung und wachsende Schätzung seiner Thätigkeit.

Das Buch ist nicht nur durch die sicheren Daten, sondern auch durch die ganze Art seiner Abfassung sehr interessant. Es zeigt uns, wie gewissenhaft und streng haushälterisch der Künstler mit seinem ganzen Schaffen verfuhr, wie genau er sowohl die Einnahmen,

als auch das dafür Hingegebene, Bild für Bild, Blatt für Blatt, aufzeichnete, Studien und Skizzen ausgenommen. Die Beschreibungen der Bilder haben anfangs einen ganz trockenen stofflichen Charakter, dann werden sie ausführlicher, farbiger, bisweilen sogar poetisch, wenn auch nur in leiser Andeutung; die Beleuchtung, die Jahreszeit, die momentane Naturstimmung werden angegeben und aus den Worten weht es uns an wie Waldesfrische und Gießbachrauschen. Wir haben es mit einem Künstler zu thun, der ganz in der von ihm beherrschten Welt, der Natur und den mit ihr vertrauten Wesen, lebt.

Ich habe es selbstverständlich für meine erste Pflicht gehalten, die Aufzeichnungen Gauermanns genau so zu geben, wie er sie niedergeschrieben, in Satzbildung und Ausdruck. Absonderlichkeiten, wie z. B. „Entfernung“ für „Ferne“, wurden stehen gelassen und nur die Orthographie, die besonders in den früheren Jahren bisweilen fehlerhaft ist, richtiggestellt. — Zur Übersichtlichkeit ist in Parenthesen eine durchlaufende Numerirung beigefügt, welche sich in dem Buche nicht findet.

Wir haben ein „Einnahme-Buch“ vor uns. Die chronologischen Daten beziehen sich also auf die Verkaufs-, nicht auf die Entstehungszeiten der Bilder. Bisweilen lagen selbstverständlich auch bei Gauermann zwischen beiden Terminen mehrere Jahre. Er giebt uns darüber in einigen Fällen bestimmte Auskunft. — Die Namen der Käufer oder Besteller, die ich sämtlich trotz der oft sehr fehlerhaften Schreibung richtig entziffert zu haben hoffe, führen uns das kunstliebende alte Wien in allen seinen Rangabstufungen vor; dazu kommen einige wenige ausländische Liebhaber, wie Consul Wagener, Baron Speck, Quandt, Heideck u. a., auch einzelne englische, französische, russische und italienische Käufer. Aber das eigentliche Terrain des Verkaufs blieb für Gauermann, wie der Boden seiner ganzen Kunst, die österreichische Heimat.

Die Summen sind von 1822—1826 in Wiener Währung, von 1827—1859 in Konventionsmünze, 1859 in österreichischer Währung angegeben; außerdem verschiedene Male in Dukaten (1 fl. Wiener Währ. à 60 kr. = 24 kr. Konv. Münze; 1 fl. Konv. Münze = 1 fl. 5 kr. Österreich. Währ.; 1 Dukaten = 4 fl. Konv. Münze). Die Summen bleiben lange sehr niedrig, dann aber steigen sie beträchtlich und dürfen in der Blütezeit des Künstlers, in den vierziger und fünfziger Jahren, sehr namhafte genannt werden. — Ich lasse nun zunächst den Text des Buches folgen:

1822	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Wiener Währ.
1. Jänner (1)	Eine Landschaft mit einem Stier, Schafen und Geißen, auf der Seite schlafen ein Paar Kinder.	Hr. Joseph Voigt	20
2. Jänner (2)	Ein alter Mann, der ein Paar Ochsen über eine Brücke treibt.	Hr. Schöfftoß	4
18. Jänner (3)	Ein Paar radirte Geißen zum Pressen.	Hr. Bartsch	—
30. April (4)	Ein Paar Abdrücke.		1
1823 (5)	Einige Kühe unter Weiden; im Vordergrunde ein Wasser, wo der Hirte fischt; im Hintergrunde sieht man auf einem kleinen Hügel eine Hütte, und ein Paar Buben dabei liegen.	Krautauer	12

1823	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Wiener Währ.
(6)	Zwei Bilder mit Pferden und Kühen.	Hr. Schöffstoß	20
(7)	Eine Landschaft mit Kühen und Schafen; im Hintergrund sieht man Bäume, wornnter eine Hütte steht.	Hr. Joseph Voigt	10
(8)	Eine Schmiede mit vielen Pferden, wo der Schmied einen Schimmel beschlägt; auf der Seite sieht man einen Brunnen stehen, wo ein Bauer trinkt, und im Vordergrunde gehen ein Paar Geißen.	Hr. v. Köhler	12. 30 kr.
(9)	Eine Landschaft mit Kühen und Schafen; auf der Seite sitzen ein Paar Buben unter Weidenbäumen.	Hr. Fuchs	4. 3 kr.
März (10)	Ein Wirtshaus mit Pferden und Figuren.	Hr. v. Köhler	12
Juli (11)	Eine Felsengegend mit Tieren; im Vordergrunde sieht man ein säugendes Kalb, im Hintergrunde sieht man mehrere Geißen, wornnter ein Bube auf einem Geißbock reitet.	Ders.	12
Dezember (12)	Eine Landschaft mit einigen Ochsen im Vordergrunde; im Mittelgrunde sieht man einen jungen Stier, der sich an einem dürren Baume reibt; eine hüglichte Entfernung; im Mittelgrund erblickt man auch einen kleinen Teich und mehrere Geißen und Schafe.	Graf Czernin	10
1824			
Jänner (13)	Ein Wald von Eichen und Buchen, aus dessen Tiefen man einen kleinen Waldstrom hervorrauschen sieht; dann eine hüglichte Entfernung.	Hr. Voigt	30
Februar (14)	Eine kleine Landschaft mit einem Heuwagen und einem alten Schimmel daran; auf dem Wagen sieht man eine Mutter mit einem Kind sitzen und mehrere Buben herum.	—	32
(15)	Eine Wirtsstube mit einigen Bauern; vorn sitzen ein Paar, die Tabak rauchen.	Czernin	4
(16)	Ein Stall mit einer Kuh, die gerade gemolken wird; im Hintergrunde sieht man ein Paar Ziegen.	—	50
(17)	Ein Paar Pferde auf der Weide.	Köhler	10
(18)	Bauern vor einem Wirtshaus; daneben sieht man einen alten Schimmel, der frißt.	Köhler	10



Friedrich Gauermann.

Nach der großen Lithographie von Joseph Kriehuber (1852).

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

1824	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Wiener Währ.
(19)	Eine Kuh, die einen Stier ableckt; unter einigen alten Weiden im Hintergrunde erblickt man mehrere Kühe und Ziegen.	Klagenfurt; Franz von Rosthorn	87
(20)	Porträt des Herrn Rieder.	Rieder	2
Dezember (21)	Mehrere Kühe und Ziegen an einem Bache, worunter ein großer Stier steht; auf der linken Seite ein Hirte mit seinem Hunde; eine Landschaft mit Bäumen und einer hüglichten Entfernung.	Krautauer	62. 30 kr.
(22)	Porträt meines Großvaters.	Hr. Voigt	3
1825			
Jänner (23)	Eine Zurückkunft von einer Jagd gerade vor einem Wirtshause; mehrere Pferde und Hunde im Mittelgrund.	Hr. v. Köhler	10
Jänner (24)	Ein Reiter, der einem Bettelmann ein Almosen giebt. Im Vordergrunde mehrere Kinder unter einem Baum; rechts auf einem Hügel sieht man Vieh.	Ders.	10
Jänner (25)	Einige Weiden, worunter mehrere Kühe gehen, und ein Stier, der sich an einem Stamme reibt. Ein alter Hirte sitzt im Mittelgrunde bei einer Weide; im Hintergrunde ein Hügel, über welchen sich ein Weg hinaufschlängelt, und oben bemerkt man eine kleine Kirche unter Bäumen. $2^1/_2$ Schuh.	Unbekannt (Jetzt im Besitz des Hrn. v.Selliers; 1843)	86
März (26)	Die Wehre aus dem Posteldamm, überhöht; nach einem Naturstudium, mit Rehen. (Zum zweitenmal gesehen am 12. Nov. 1840).	Reinhardt	125
April (27)	Porträt des Herrn von Freytag.	Freytag	12
April (28)	Ein alter Schimmel und ein Fuchs auf der Weide; im Mittelgrund schläft ein Bube; im Hintergrund Bäume und eine hüglichte Entfernung, in welcher man ein Dorf erblickt.	Laurent	45
April (29)	Ein Eichenwald, worunter Kühe und Geißen weiden, und ein hervorrauschender Waldstrom mit Gebirg im Hintergrund. 6 Schuh lang und 4 Schuh 2 Zoll hoch.	Ehler	375
April (30)	Einige Kühe, die aus einem Brunnen trinken, ein Paar Böcke im Vordergrunde, im Hintergrunde Bäume und der Schneeberg. $2^1/_2$ Schuh breit.	S. Excellenz Graf Czernin	100

1825	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Wiener Währ.
April (31)	Ein Bube, der sich auf einen alten Stamm aus Furcht vor dem Stiere, der da weidete, geflüchtet hat. Der Stier reibt sich unten an demselben. Im Hintergrund eine Au, durch welche man kleine Gebirge sieht. Ein anderer Knabe, der ihm zu Hilfe kommt. Unter den Bäumen mehrere Kühe, die weiden.	Reinhardt	75
Dezember (32)	Ein Teil des Gmundnersees gegen Orth, im Hintergrunde mit dem Gebirge Kranabetsattel. Im Vordergrunde eine Wiese mit einer Herde Kühe. 2 1/2 Schuh lang.	Voigt	25
1826			
Jänner (33)	Eine Landschaft mit einem Stiere. Eine Kuh, die sich an einem Stamme reibet. Hinter derselben eine, die schreit. Mehrere Ziegen liegen herum und ein Paar Böcke stoßen. Hinten unter Bäumen eine Hütte; im Vordergrunde ein Bube mit seinem Hunde. 3′ breit, 2′ 3″ hoch.	—	155
Februar (34)	Ein großer Erdgrund, über welchen ein Hohlweg geht, auf welchem große Eichen und eine Buche stehen. Hinter demselben sieht man die Fortsetzung des Waldes. Ein großer Waldstrom kommt aus dem Thale hervor und bildet mehrere Wasserfälle. Gebirgige Entfernung. Über den Weg werden viele Kühe getrieben und ein großer Stier. 6 Schuh lang, 4 Schuh 2 Zoll hoch. — War bei der Kunstausstellung 1826.	S. Durchlaucht Fürst Metternich. Befindet sich in Johannisberg am Rhein.	450
März (35)	Eine Landschaft, wo im Vordergrunde ein Bube auf einem Pferde sitzt, und ein Paar Kühe, welche aus einer Lache trinken; im Vordergrund ein Paar Geißen.	—	150
April (36)	Zwei Ochsen und ein Pferd, welche vom Pfluge ausgespannt sind. Auf der Seite Wasser, wo ein Hund trinkt. Zwei Kinder, die unter Linden liegen. Eine hüglichte Entfernung.	Geymüller	200
April (37)	Ein Waldgrund mit einem Teiche, an welchem eine Sägemühle steht. Ein Paar Ziegenböcke sind im Vordergrunde. Auf der linken Seite der Abfluß des Teiches, welcher einen kleinen Wasserfall bildet. — Gemalt 1823.	Graf Podstatzky	30
Mai (38)	Eine Kornernte mit vielen Bauersleuten auf einem Acker, mit Wald umgeben; aus dem Walde sieht man ein Kloster hervorragen. Im Hintergrunde der Schneeberg, von Gutenstein aus.	Neuwall	200

1826	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Wiener Währ.
März (39)	Waldgrund, hinter welchem man einen Teil des Grundelsees erblickt; auf der Seite der Backenstein und hinten mehrere Gebirgszüge mit Schnee. Eine Waldwiese, auf welcher viele Kühe teils im Schatten teils im Lichte liegen und weiden. Vorn scherzt ein junger Stier mit einer Kuh; unweit davon sieht man ein Paar Hirtenkinder sitzen. 6 Schuh lang, 4 Schuh 2 Zoll hoch. — War bei der Kunstausstellung 1826.	Graf Caraman.	450
Mai (40)	Ein Hirt, der einem Ziegenbock etwas giebt, daneben ein junger Stier, der eben im Begriff ist, hinzugehen. Auf Gründen sieht man mehrere Schafe, hinter denen Bäume und kleine Gebirge, von der Sonne beleuchtet; im Vordergrund eine Lache, aus welcher ein großer Baum heraussteht, und über den Vordergrund einen großen Schatten wirft.	Laurent	187. 30 kr.
1827			
(41)	Eine weiße Kuh trinkt im Vordergrunde aus einem Bach, der sich an einem Grunde vorbeizieht, auf welchem Bäume stehen. Neben der Kuh steht ein schwarzer junger Stier und ein Ziegenbock im Sonnenlichte. Im Schatten der Bäume auf einer Wiese sieht man einen Knaben mit seinem Hunde spielen, um welchen Schafe und Hunde herumliegen. Mittelmäßige Gebirge, Felder und Wiesen, auf welchen man Bauern Ernte halten sieht, bilden den Hintergrund. — In der Abendbeleuchtung.	Graf Clary	100 fl. Konv. Münze.
Jänner (42)	Eine freie Gegend, mit Bäumen auf einem näheren Hügel; vorn eine Lache mit Schilf, in welcher man auch einen Stamm liegen sieht. Aus dem Wasser trinken eine Kuh und ein Kalb; Schafe und Ziegen stehen auf dem Grunde herum, neben welchen ein Hirtenknabe liegt. — Das Ganze im Abendglanze. — 4 Schuh lang, 2 Schuh 3 Zoll hoch.	Graf Podstatzky	100
Jänner (43)	Eine waldige Gegend. Unter den Bäumen sieht man ein Wasser, welches im Vordergrunde mehrere Fälle bildet. Rechts auf einem Grunde ein dürrer Stamm und mehrere Kräuter. Eine hüglichte Entfernung. Als Staffage eine Hirschjagd. Das Ganze ein grauer Herbsttag.	Ders.	100

1827	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Jänner (44)	Ein junger Stier und eine Kuh liegen unter den Schatten einiger Erlen; an der Kuh steht ein Kalb. Vorn sieht man ein klares Wasser, hinten einen Schimmel und einen Knaben, der sich an einen Brunnen anlehnt und pfeift. Das Ganze ein heiterer Vormittag.	Köller	20
Februar (45)	Das Miesenbacher Thal mit dem Schneeberg; im Vordergrunde ein Trieb Kühe und Geißen mit einem Bauermädchen, das vorausgeht.	Caraman	60
März (46)	Ein Bauernbube reitet auf einem weißen Pferd und führt noch ein braunes am Zügel nebenher. Der Weg, auf dem er reitet, führt im Vordergrunde in klares Wasser, welches durch Steine in einer Rinne hervorkommt; im Wasser liegt ein dürrer Stamm. Rechts steht auf einem erhöhten Grunde eine Buche. Man sieht im Hintergrunde Bauernhäuser, einen Bauern, der pflügt, mehrere Pferde auf der Weide. Gebirgige Entfernung. Ein regnerischer Herbsttag.	Graf Clary	100
(47)	Ein Wald von Eichen und Buchen, durch den ein Waldstrom über Felsen rauscht, über den eine alte Brücke führt, auf welcher Vieh getrieben wird. Berge im Hintergrunde. — 6 Schuh lang, 4 Schuh 2 Zoll hoch.	Hr. Voigt	Für die Reise nach Triest umsonst.
März (48)	Die Wehre aus dem Posteldamm von rückwärts, mit hohen Felsen und Tannenbäumen. Im Vordergrunde beim Bach drei Wölfe, die eine Hirschkuh verzehren. — 5 Schuh hoch, 3 Schuh 2 Zoll breit.	Unbekannt	106

(Fortsetzung folgt.)



Rötelzeichnung.



Kunst, Symbolik und Allegorie.

Eine ästhetische Untersuchung von Veit Valentin.

(Schluß.)

Ergiebt es sich hiernach, daß die ästhetische Gestaltung des Kunstwerkes dem Wesen der symbolischen Kunst so sehr entspricht, daß diese als die Quelle der ästhetischen Kunst aufgefaßt werden darf, so fragt es sich nun, ob diese neue Bewegung nicht weiter wirkte und wie sich, wenn es geschah, die anderen Darstellungsweisen zu diesem sie ergreifenden Einfluß stellten.

Es ist klar, daß die ästhetische Kunst gerade durch die ihr eigentümliche Gesetzmäßigkeit der menschlichen Empfindung mehr geben mußte, als es die der zufälligen Wirklichkeit der augenblicklichen Erscheinung nachstrebende historische Kunst vermochte: dies Mehr lag eben in dieser Gesetzmäßigkeit, welche die Einzelerscheinung über das Zufällige hinaushob und ihr eine allgemeingiltige Bedeutung verlieh, welche auch dann noch Teilnahme erwecken konnte, wenn die für den Gegenstand selbst bei der naturgemäß auf einen kleinen Kreis, auf engen Raum und kurze Zeit beschränkten Möglichkeit die treue Wiedergabe der Wirklichkeit zu erkennen und beifällig zu beurteilen, längst verschwunden war. Die durch die Gesetzmäßigkeit gewonnene Allgemeingiltigkeit befreite somit von der Zufälligkeit der zeitlichen und räumlichen Erscheinung und Wirkung und ermöglichte für die Kunstschöpfung eine Erweiterung der Teilnahme, wie sie von der einfach getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit nicht zu erwarten war. Es galt nur den Kompromiß zu finden zwischen der Bewahrung der der historischen Kunst eigentümlichen Individualität und der der ästhetischen Kunst eigentümlichen Allgemeingiltigkeit. Der Weg hierzu war für die Einzelgestalt das Aufsuchen gleichartiger Erscheinungen, welche durch Auffinden des Allgemeingiltigen die Möglichkeit gab, das Zufällige von dem Individuellen zu sondern und so dieses selbst zu einer allgemeingiltigen, gleichsam vorbildlichen Bedeutung zu erheben. Dieses im Individuellen der Erscheinung, nach Abstreifung des dem Einzelnen bloß zufällig und nicht wesentlich Eigentümlichen, hervortretende Allgemeingiltige ergiebt das Typische. In ihm kommt das Bleibende und Wertvolle, das die Gesamtheit Charakterisirende, ihr Bekannte und sie vertraut Berührende zum Ausdruck; in ihm liegt daher auch das allgemein Verständliche, das die menschliche Teilnahme überhaupt, nicht bloß die des engen Kreises der mit dem individuellen Vorbild Bekannten Erweckende. Das Typische, welches das Individuelle somit keineswegs ausschließt, wohl aber es auf die höhere Stufe allgemeinerer Bedeutung erhebt, ist es also, was die historische Kunst bereits bei der Einzelgestalt zur ästhetischen gestaltet. Fügen sich mehrere selbständige Teile zu einem Ganzen zusammen, so ermöglicht die Art des Zusammentretens, die Gruppirung, ein besonders deutliches Hervorheben der den einzelnen Fall unter ein allgemeines Gesetz der Erscheinung beugenden Kraft, welche, wiederum der allmählich erwachsenden Feinfühligkeit der Sinne entsprechend, von kräftigen, stark in die Augen fallenden Mitteln allmählich zu immer feineren übergeht, so daß bei vollständigem Vorhandensein des Stilgesetzes dennoch der Schein der Naturwahrheit erstrebt wird, bis endlich dies Bestreben das vorherrschende wird, und durch die Nachbildung der zufälligen Wirklichkeit der Stil der Gruppirung verloren geht.

Die allegorische Kunst erstrebt durch das ihr eigentümliche, dem Gegenstande der Darstellung gegenüber stets fremdkörperliche Mittel in erster Linie die Deutlichkeit. Geht sie konsequent auf diesem Wege weiter fort, so ergiebt sich, daß, wenn häufig dasselbe Mittel für denselben Zweck angewendet wird, die erstrebte Deutlichkeit auch schon durch eine Andeutung erreicht wird, ohne daß die ausführliche Darstellung des Mittels notwendig wäre. In demselben Maße, in welchem sich die Andeutung von der ursprünglichen bildlichen Darstellung entfernt, geht ihr der Grundcharakter der Kunst überhaupt, die Bildlichkeit, verloren: aus der zunächst noch erkenntlich bleibenden Andeutung wird endlich ein Zeichen, welches so sehr den Charakter der Willkür in der Wahl der Gestaltung trägt, daß von Bildlichkeit keine Rede mehr sein kann. Das ursprüngliche Bild der Welle zur Andeutung des Begriffes „Wasser“ dient allmählich nur noch zur Andeutung des Lautes, mit welchem das ägyptische Wort für Wasser, mou, anfängt; es war somit kein Grund mehr da, die Erinnerung an die Vorstellung Wasser festzuhalten: aus dem Bilde konnte ein Zeichen werden, welches für den die Entstehung Kennenden immer noch die Andeutung des ursprünglichen Bildes festhält, sonst aber durchaus den Charakter eines auch in seiner Form willkürlich gewählten Zeichens trägt — es ist das noch jetzt übliche Zeichen für den Laut m. Die allegorische Darstellung, welche diesen Weg geht, wird zur Schrift. Unsere Schriftzeichen sind in ihrer Bildlichkeit nicht mehr deutlich hervortretende, zu allegorischen Darstellungen verwendete und schließlich zu scheinbar willkürlichen Zeichen verflüchtigte bildliche Darstellungen wirklicher Gegenstände.

Allein dieser Weg ist nicht unbedingt notwendig. Die bildliche Darstellung kann auch klar erkennbar erhalten bleiben, und unterliegt nun derselben Entwickelung, wie die Darstellungen der symbolischen Kunst. Noch leichter als bei dieser kann bei der allegorischen Kunst die Stilisirung eintreten, da bei ihr der Gegenstand der Darstellung, welcher kein auch nur annähernd zu erreichendes Vorbild zu geben vermag, keinerlei Hemmnis in den Weg legt. Andrerseits ist aber auch nicht der zwingende Grund zur Stilisirung, wie bei der symbolischen Kunst, vorhanden, da die Andeutung durch die in der Gestaltung hervortretende Gesetzmäßigkeit keinerlei erhöhende Kraft zu gewinnen hat, deren Möglichkeit durch den der allegorischen Kunst eigentümlichen Charakter der Fremdkörperlichkeit des gewählten Bildes von vornherein vielmehr ausgeschlossen ist. Wohl aber ist die Stilisirung ein Mittel zur Deutlichkeit, namentlich, wo die Darstellung sich oft und gleichartig wiederholen muß, wie bei den Wappen von Personen, Städten und Ländern. Wo dies nicht der Fall ist, wo die bildliche Darstellung eine individuelle Aufgabe hat, wird sie auch das Bestreben haben, individuelle Bedeutung zu gewinnen. Da sie aber nicht, wie die historische Kunst, den Schein individueller Nachbildung erwecken darf, sondern an ihre Aufgabe, nur fremdkörperlicher Vertreter eines ihr körperlich nicht analogen Gegenstandes zu sein, erinnern muß, so wird sie um so entschiedener den Charakter der Allgemeingiltigkeit der Einzelerscheinung betonen müssen. Während nun die historische Kunst der Gefahr ausgesetzt ist, das Individuelle dem Generellen gegenüber zu stark zu betonen, also das Typische zu leicht beiseite zu setzen, so ist die allegorische Kunst in Gefahr, um ihrer Aufgabe willen das Allgemeine stärker zu betonen, als es dem seine eigentlichste Lebenskraft aus dem individuellen Elemente ziehenden Charakter der Kunst entspricht. Während also die Darstellungen der historischen und, im Verlaufe der Entwickelung, auch die der symbolischen Kunst leicht allzusehr nach der Naturwirklichkeit hin sich gestalten und über dem Haschen nach der Wahrheit des Zufälligen die Wahrheit der Allgemeingiltigkeit, des Typischen, sich entschlüpfen lassen, verfallen die der allegorischen Kunst allzuleicht in das Leere und Nichtssagende, so daß die fremdkörperliche Darstellung eines Gegenstandes nur Teilnahme für die dem Verstande vermittelte Bedeutung der bildlichen Darstellung, nicht aber Teilnahme für die Art der Darstellung selbst zu erwecken vermag. Die ästhetische Kunst beginnt aber erst da, wo die Teilnahme für die Art der Gestaltung erwacht. Die allegorische Kunst wird daher erst da zur ästhetischen werden, wo sie durch individuelle Auffassung der bildlichen Darstellung neben Bewahrung der typischen Allgemeingiltigkeit eine Teilnahme für die Besonderheit der Auffassung und Art der Gestaltung der Kunstschöpfung zu erwecken weiß. Während also bei der historischen wie bei der symbolischen Kunst die Kraft des durch

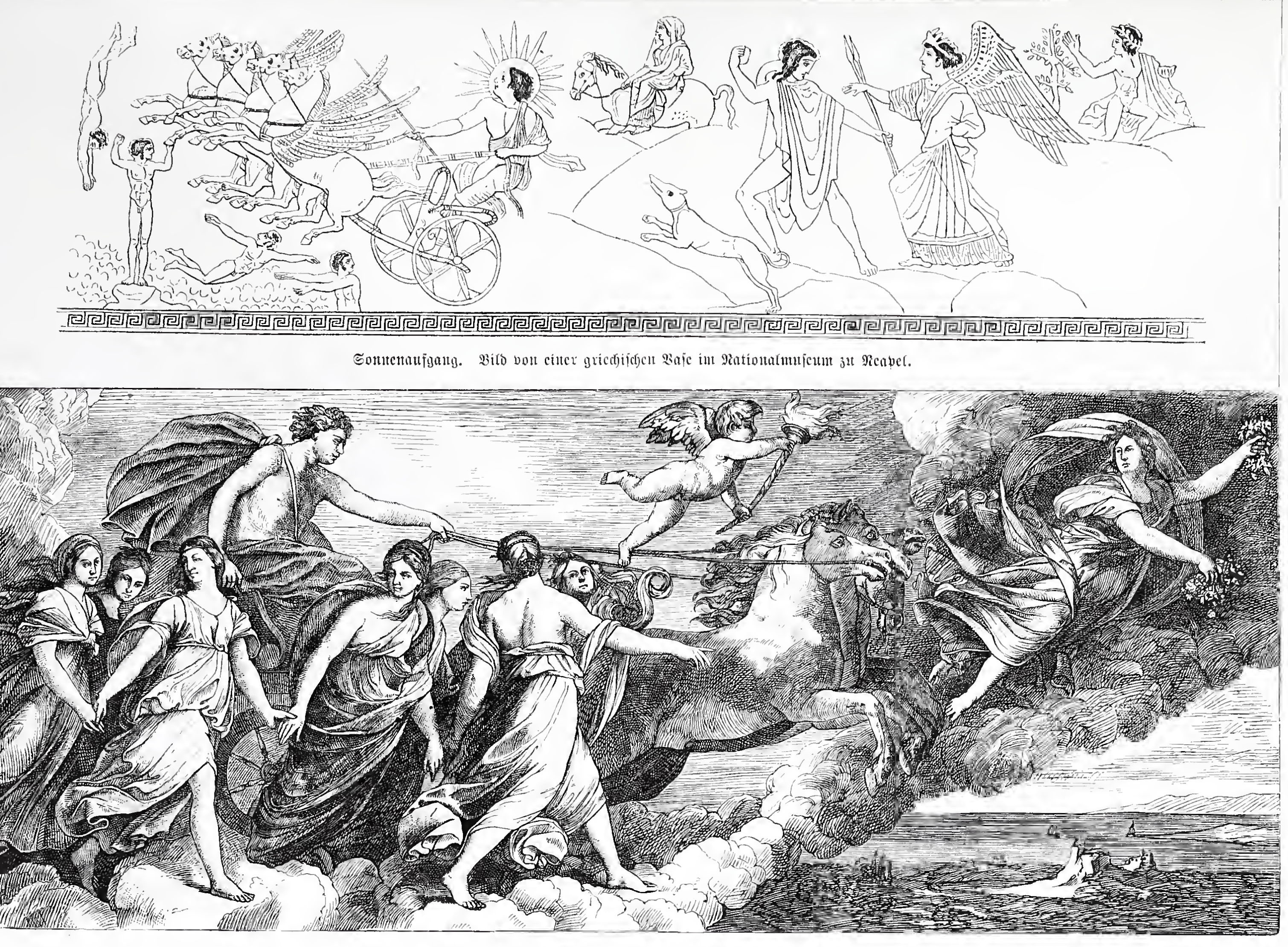
den Künstler geschaffenen Typus seiner Schöpfung die Weihe der ästhetischen Kunst verleiht, ist es hier vielmehr der Reiz der Individualität, welcher die allegorische Darstellung aus der rebusartigen Allgemeingiltigkeit der Gestaltung zur ästhetischen Kunst mit ihrer Teilnahme für die Einzelerscheinung erhebt. Dadurch wird ihr ein Element zugeführt, welches ihr ursprünglich ganz fehlt, da ja die ihr zukommende bildliche Darstellung, ihrem Gegenstande gegenüber, eine fremdkörperliche ist, also von vornherein das, was diesem etwa an individueller Gestaltung und Eigentümlichkeit zukommt, aufgeben muß, um es auf dem Gebiete einer ganz neuen körperlichen Gestaltung zurückzuerobern. Um so größer muß die künstlerische Schöpfungskraft des Bildners sein, um so seltener aber wird auch die notwendige Bedingung erfüllt werden. Es wird daher vielmal mehr gute Werke der historischen und der symbolischen Kunst geben als solche der allegorischen, bei welcher die häufigen Versuche nur dem größten Meister gelingen können.

Es ist keine Frage, daß aus dieser Thatsache der Mißbrauch der allegorischen Kunst entstanden ist. Bleibt die Forderung individueller Wahrheit und Kraft unbeachtet, so bietet die allegorische Kunst gerade dem Künstler, dessen Schöpfungskraft jener Forderung gegenüber versagt, ein unbegrenztes Gebiet neuer Erfindung. So unendlich das Reich der Gedanken ist, so unendlich erscheint das Reich der künstlerischen Schöpfung. Die Willkür in der Wahl der körperlichen Darstellung ist durch die Natur der allegorischen Kunst gegeben, die Fessel der individuellen Darstellung ist beiseite gesetzt — da werden die mark- und charakterlosen Schemen die gefügigen Werkzeuge von Schöpfungen, welche durch die Gedankendichtung statt durch die Gestaltungskraft wirken wollen. In Zeiten, in welchen die sie bewegenden Empfindungen bereits ihren giltigen Ausdruck gefunden haben, in welchen neue Ausdrucksmittel, die wenigstens der Technik einen besonderen Reiz zu verleihen vermöchten, nicht mehr aufzufinden sind, in welchen aber die Kraft einer neuen und eigentümlichen Empfindungs- und Anschauungsweise nicht vorhanden ist, wird gerade diese Gedankendichtung ohne parallel laufende Gestaltungskraft ein willkommener Tummelplatz der altersschwachen Schöpferkraft eines nachgeborenen Geschlechtes. Da kann es denn geschehen, daß das schlechte Auskunftsmittel geradezu als ein neue und höhere Stufe der Kunstschöpfung, ja als die höchste gepriesen wird, und zwar selbst von einem so feinsinnigen Mann, wie Winckelmann es war, der mit seinem ahnungsvollen Blick in die Herrlichkeit der alten Kunst die verzweifelnde Überzeugung von der Unmöglichkeit einer selbständigen Erneuerung der Kunst auf dem Gebiete der Formenschönheit verband, so daß er, um der zeitgenössischen Kunst ein neues Gebiet zu eröffnen, gerade auf dieses Gebiet der Gedankendichtung, den fruchtbaren Boden der Allegorie hinwies. Können aber solche Übertreibungen und Verzerrungen des wahren Sachverhalts zu einer einfachen Verwerfung der Allegorie überhaupt berechtigen? Eine ruhige, sachliche Überlegung wird anders urteilen.

Die Frage wird vielmehr nun so lauten müssen: Widerspricht die allegorische Kunst dem Wesen der Kunst überhaupt? Die Antwort kann nur sein: So lange sie den Charakter der Bildlichkeit bewahrt und nicht zur Schrift sich verflüchtigt, widerspricht sie dem Wesen der Kunst nicht. Ferner: Liegt es in ihrem Wesen begründet, daß sie nicht ästhetische Kunst werden kann, sondern den rebusartigen Charakter behalten muß, bei welchem sich die Teilnahme auf den Gegenstand beschränkt und für die Art der Gestaltung nicht erweckt wird? Die Antwort kann nur sein: In dem Wesen der allegorischen Darstellung liegt dies nicht; es hängt vielmehr von der künstlerischen Begabung des Darstellers ab, also von derselben Bedingung, von welcher es abhängt, ob die historische und die symbolische Kunst zur ästhetischen werden: erst wo die Art der Gestaltung Teilnahme erweckt, ist ästhetische Kunst da; die Art der Gestaltung hängt aber von der Auffassungsfähigkeit und der Gestaltungskraft des Darstellers ab. Hier liegt daher der entscheidende Punkt. Nicht die allgemeine Berechtigung der allegorischen Kunst, an welcher ein besonnenes Urteil nicht zweifeln kann, kommt in Frage, sondern die Einzelleistung. Für diese aber gilt der allgemeine Satz: dem Künstler ist erlaubt, was er kann. Traut er sich mehr zu, so ist nicht das von ihm gerade gewählte Gebiet der Kunst, sondern sein Mangel an Können schuld.

Auch eine andere Frage findet hierdurch ihre Erledigung. Müssen die drei Darstellungsarten der Kunst bei deren Schöpfungen getrennt auseinandergehalten werden, oder dürfen sie innerhalb einer und derselben Schöpfung sich verbinden? Wäre ein Wesensunterschied der drei Darstellungsarten vorhanden, so wäre kein Zweifel, daß sie getrennt bleiben müßten. Nun besteht aber ihr Unterschied einzig und allein in dem Verhältnis des Bildes zu dem Gegenstande der Darstellung; in dem Grundcharakter der Kunst, der Bildlichkeit überhaupt, stimmen sie durchaus überein. Da nun jene Verschiedenartigkeit des Verhältnisses von Bild zu Gegenstand der Darstellung keinen Wesensunterschied bedingt, so ist auch kein Grund vorhanden, weshalb eine Verbindung der Darstellungsarten ausgeschlossen sein sollte. Es wird sich vielmehr im einzelnen Falle fragen, ob und wie weit es dem Künstler gelungen ist, eine ästhetische Wirkung zu erzielen. Ist diese vorhanden, so tritt die Frage nach der Berechtigung überhaupt nicht hervor: sie macht sich nur dem Unvermögen gegenüber geltend, welches sich eine Aufgabe zugetraut hat, die zu lösen die Kraft nicht zureichte. Oder werden wir dem Dürerschen „Ritter, Tod und Teufel" gegenüber in erster Linie getrieben, über die Vermischung der Darstellungsarten zu grübeln? Es ist wahr: der Ritter gehört der zu typischer Bedeutung erhobenen historischen Darstellung an, der Teufel, an dessen leibhaftige Existenz der Künstler mit seiner Zeit doch wohl geglaubt hat, ist symbolische Darstellung, da der Meister sich sicherlich wohl bewußt war, daß er kein Konterfei, sondern nur eine andeutende Darstellung gebe; der Tod gehört der allegorischen Kunst an, ebenso wie die Gesamtdarstellung eine allegorische ist: das alles aber wirkt mit solch urwüchsiger Kraft, einer Naturgewalt gleich, daß niemand sich des Gefühles erwehren kann, es müsse so sein, daß niemand an der Selbstverständlichkeit der Einzelerscheinungen und ihres Zusammentretens Anstoß nimmt. Nicht minder ist dies bei dem Holbeinschen Totentanz der Fall. Wenn der Tod den blinden Bettler höhnisch grinsend ins Grab geleitet oder das schreiende Kind von dem Brei wegreißt, so ist die unmittelbare Wirkung, die Wahrheit der Erscheinung eine so mächtige, daß man hier ohne Anstoß typisch gewordene historische Kunst mit allegorischer vermischt sieht. Und wenn Rethel den Totentanz auf unsere Zeit und ihre Bestrebungen überträgt, wenn er den Tod als Tröster zu dem alten Glöckner treten und ihn die Totenglocke läuten läßt, wer möchte diesen Schöpfungen um reiner Arten willen die Berechtigung des Daseins bestreiten?

Diese Vermischung ist auch dem Altertum nicht fremd. Wenn auf einer Vase in Neapel der Sonnenaufgang so dargestellt wird, daß die reitende Selene hinter einem Berge verschwindet, der Jäger Kephalos vor der ihn verfolgenden Eos flieht und hinter dieser aus dem Meere der strahlenbekrönte Helios auf seinem von vier Pferden gezogenen Wagen aufsteigt, während die Sterne, als Männer dargestellt, sich in die Fluten stürzen, so enthält dies Bild für den Standpunkt des Griechen sehr verschiedene Darstellungsweisen. Helios, Selene und Eos sind symbolische Gestalten. Die Liebe der Eos zu Kephalos galt dem Mythusgläubigen als Thatsache, das Bild geht also mit der Darstellung der Flucht des Kephalos vor Eos in die erzählende Kunst über, während die Sterne als menschliche Gestalten, die beim Erscheinen des Helios sich ins Wasser stürzen, auch für den gläubigen Griechen kaum etwas anderes gewesen sein können, als Allegorien, wenn auch bei ihm der Übergang der Allegorie zur Symbolik, wegen der vorherrschenden Auffassung der Naturdinge als belebter Wesen, denen der Glaube gern reale Existenz zuerkannte, ein sehr leichter ist. Wenn aber Guido Reni in Palazzo Rospigliosi den Sonnenaufgang darstellt und dazu die Gestalten der Eos, des Helios und der Horen benutzt, so sind das für ihn Allegorien ebenso wie für uns, da wir nicht mehr an die Realität von Personen glauben, welche in irgend einer Weise den hier dargestellten Vorgang herbeiführten. Wenn wir aber die letztere Darstellung künstlerisch höher stellen, so geschieht es nicht, weil hier keine Vermischung der Darstellungsweisen vorliegt, wie dort, sondern weil die Art der Darstellung eine weit vollendetere ist. Ebenso geben auf den sogenannten Unterweltsvasen Orpheus und Herakles in der Unterwelt für den mythusgläubigen Griechen einen historischen Vorgang wieder. Sie selbst, sowie die anderen dem irdischen Leben ursprünglich angehörigen Persönlichkeiten in der Unterwelt: Sisyphus, Tantalus, die Danaïden, die Unterweltsrichter, gehören der erzählenden Kunst an. Die göttlichen Figuren,



Sonnenaufgang. Bild von einer griechischen Vase im Nationalmuseum zu Neapel.

Aurora, von Guido Reni. Deckengemälde im Casino des Palazzo Rospigliosi in Rom.

die Furien, sind symbolisch: ihre Existenz steht dem gläubigen Griechen nicht in Frage; der Künstler weiß aber, daß er sie bloß andeuten, nicht abbildlich wiedergeben kann. Für uns freilich hat der ganze Vorgang nur allegorische Bedeutung, und ebenso auch für Cornelius, der gleichfalls den Orpheus in die Unterwelt zu deren Herrscherpaar hinabsteigen läßt und jene Gestalten uns vorführt — es sei denn, daß der moderne Meister in Dante'scher Weise den antiken Göttern eine relative Realität zuerkannt hätte: dann tritt ein als historisch aufzufassender Vorgang mit symbolischen Gestalten in Verbindung, während der Gesamtsinn allegorisch bleibt. Aber nicht nur daß überhaupt zu allen Zeiten solche Vermischungen vorkommen, zeigt die Kunstgeschichte: sie lehrt noch viel mehr. Sie weist nach, daß eine Reihe der großartigsten und herrlichsten Meisterwerke, deren ungeschmälerter Ruhm durch die Jahrhunderte geht, nicht nur diese Vermischung zeigt, sondern daß ihre bedeutende Wirkung gerade auf der durch diese Vermischung erst ermöglichten Vertiefung unserer Empfindungs- und Anschauungsweise beruht. Wenn in der historischen Darstellung der Kämpfer in den Äginetengruppen die der symbolischen Kunst angehörende Göttin Pallas Athene fehlte, so wäre damit gerade der tiefere Gehalt der Schöpfung, welcher aus dem Bewußtsein der Unterordnung des irdischen Geschickes unter die Göttermacht und aus dem Ausdruck kindlichen Vertrauens zur Hilfe der günstigen Gottheit entspringt, verloren. So erhält der Festzug auf dem Parthenonfriese seine volle Bedeutung erst dadurch, daß die Götter ihm zuschauen und die in ihm liegende Huldigung mit wohlwollender Gnade in Empfang nehmen. Die Münchener Gruppe von Mutter und Kind wird immer eine reizvolle bleiben und warme Lebenswahrheit nachfühlen lassen, selbst wenn wir jetzt wissen, daß sie Eirene und Plutos darstellt, also reine Allegorie des den Reichtum schaffenden Friedens sein soll: warum jetzt beim Anblick der Gruppe ein Frösteln empfunden werden sollte, von dem niemand etwas geahnt hat, so lange die Mutter für Ino-Leukothea, das Kind für Melikertes angesehen wurde, ist unerfindlich. Es scheint vielmehr, daß der Künstler jetzt eine um so höhere Bewunderung verdient, da wir sehen, wie er einer abstrakten Vorstellung einen so lebenswahren Ausdruck verliehen hat, daß, so lange das jetzt fehlende einzige Merkmal, welches die Allegorie andeutete, das vom Kind gehaltene Füllhorn, nicht erkannt war, niemand eine Allegorie vermutete: es ist also dem Künstler gelungen, das Allgemeine der Abstraktion mit der vollen Kraft des Reizes der Individualität zu erfüllen, so daß die Teilnahme gerade der Art der Darstellung gilt, die Kunstschöpfung also eine ästhetische geworden ist. Aber auch die christliche Kunst ist mit solchen Vermischungen und allegorischen Schöpfungen von ihrem ersten Stammeln an bis zu ihrer höchsten Blüte hin angefüllt. Wie naiv tritt im Baptisterium der Arianer zu Ravenna neben die Taufe Christi der Flußgott Jordan, der hier, wie mehrfach in entsprechenden Darstellungen, natürlich zur Allegorie geworden ist, aber in ganz antiker Weise die Lokalität andeutet und so zur Klarheit des Ganzen mit beiträgt. Mit nicht minderer Naivetät wird bei Verwendung historischer Personen der historische Thatbestand aufgelöst, so daß mit Beiseitesetzung der wirklichen Zeit- und Ortsverhältnisse die ursprünglich historischen Gestalten symbolische Bedeutung gewinnen. So tritt der ganz erwachsen dargestellte Täufer Johannes neben den als Kind von seiner Mutter gehaltenen kleinen Christus. Es entstehen jene Sante conversazioni, welche die Heiligen aller Zeiten und Gegenden in idealen Zusammenhang mit dem Erlöser bringen, ja sogar dann, wenn dieser in einem historischen Moment, wie es der der Kreuzigung mitten zwischen den beiden Schächern ist, aufgefaßt wird: so hat es Fiesole in dem berühmten Frescobilde des Kapitelsaales von S. Marco gethan, indem er zu den Angehörigen Christi die Heiligen Cosmas, Damianus, Laurentius, Markus, Johannes den Täufer, Dominikus, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Franziskus, Benediktus, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino fügte. „Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, welche hier in ihren großen Lehrern und Ordensstiftern am Fuße des Kreuzes versammelt ist" (Burckhardt): die historischen Personen haben symbolische Bedeutung gewonnen. Und dabei ist der Künstler keineswegs bloß auf das ruhige Nebeneinanderreihen von Einzelfiguren angewiesen, wie es freilich meist der Fall ist. Es bedarf nur eines großen Meisters, wie Raffael es war, um die Szene mit dramatischer Kraft zu erfüllen, wie er es in

der Madonna von Madrid mit dem Tobias gethan hat. Und wenn dies Bild in der That nicht bloß ein Votivbild für Errettung von Augenkrankheit wäre, sondern das Bestreben darstellen sollte, dem Buche Tobias Aufnahme in den von Hieronymus gehüteten Kanon zu verschaffen, so wäre es die vollendetste Allegorie die sich denken läßt, und verlöre dadurch nicht nur nichts an künstlerischem Werte, sondern gewänne noch ein neues Interesse. Was aber thatsächlich ein hochbegabter Künstler mit der allegorischen Darstellung erreichen kann, zeigt der Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa mit seiner die Vernichtung bringenden Morte, einer Gestalt von einer Großartigkeit, die ihresgleichen sucht. Hier war aber auch dem Künstler innerhalb eines bestimmten Gedankenkreises freier Spielraum gelassen. Wo das nicht der Fall war, wo dem Künstler die allegorische Fassung bereits fertig gegeben war und ihm statt der eigenen Erfindung und Dichtung nur die technische Ausführung außer der Komposition und manchen Einzelzügen verblieb, da konnte selbst ein Giotto in den Fresken der Unterkirche von Assisi bei der Darstellung der drei Gelübde keine Schöpfung von fortreißender Gewalt zustande bringen, und geringere Künstler bleiben in den beiden Seitenbildern der Capella degli Spagnuoli, den Triumph des heil. Thomas von Aquino und die streitende und die triumphirende Kirche darstellend, noch enger in dem Banne der Vorschrift stehen. Aber es bedarf nur eines Raffael, um dem Triumph der Philosophie sowie der streitenden und triumphirenden Kirche, trotz der Vorschriften und der Überlieferungen, alles Hemmende, Unkünstlerische zu nehmen und aus ihnen, im Vereine mit dem Triumph der Poesie und der Darstellung des weltlichen und des göttlichen Rechtes, die Grundsäulen des vom göttlichen Geist ergriffenen menschlichen Ringens und Strebens über das Irdische hinaus zu schaffen, und wenn er sie an der Decke der Stanza della Segnatura in den vier allegorischen Figuren widerspiegelt, so muß jeder Zweifel an der Berechtigung der Allegorie verstummen. Dabei finden wir in der Disputa neben den historischen Figuren rein typische Gestalten in den Nebenpersonen, symbolische in Gott Vater, den Engeln und den Cherubim, eine allegorische in der Taube. Abraham, Moses, David haben in Messer, Gesetzestafeln und Leier historische Attribute, Gott Vater in der Weltkugel, Laurentius im Flammenornament seines Gewandes ein symbolisches, Petrus in dem Schlüssel ein allegorisches Attribut, und dennoch ist diese Zusammenstellung nichts Ungehöriges: alles hat seinen gemeinschaftlichen Boden in der Bildlichkeit. Dürfen wir im kirchlichen Sinne die Sibyllen gleich den Propheten als historische Darstellungen auffassen, so ist doch ihre Erleuchtung durch Engel, wie sie Raffael in Sta. Maria della Pace gemalt hat, eine symbolische Darstellung, der auf dem Scheitel des Bogens mit der Fackel knieende Genius eine allegorische. Und Michelangelo's Decke in der Sixtina enthält ebenso eine Vermischung der Darstellungsarten, denen niemand individuelle Kraft und ästhetische Wirkung, enge Zusammengehörigkeit und einheitlichen Charakter absprechen wird. Sein Moses an dem Grabmal Julius' II. ist an dieser Stelle symbolisch. Ja sogar historische Personen hat er durch symbolische Darstellungen an den Mediceergräbern ersetzt. Dabei reißt sich seine schöpferische Phantasie von den traditionellen Allegorien los und ersetzt sie, nicht gerade zum Vorteil der Deutlichkeit, durch selbsterfundene in den berühmten vier rätselhaften Figuren auf den Bogenabschnitten. Hier hat er wohl kaum genügend beachtet, daß die Allegorie, wie jedes gute Rätsel, die Möglichkeit der Lösung in sich tragen, und, gerade wenn sie künstlerisch wirken soll, deutlich auf diese hinweisen muß, um die Teilnahme auf die Art der Darstellung zu lenken, statt sie an die Verstandesarbeit der Rätsellösung und damit an die Teilnahme für den Gegenstand der Darstellung zu fesseln. Michelangelo's Weltgericht ist, wie die übrigen Schöpfungen gleichen Gegenstandes, symbolische Kunst, hat aber frühere, sachgetreuere Nachbildungen der Dante'schen Hölle in eine mächtige Einheit umgewandelt und dadurch seinen Nachfolgern den nicht mehr zu verlassenden Weg gezeigt. Dürers Melancholie ist allegorisch, wie es auch sein Ritter, Tod und Teufel und der heil. Hieronymus im Gehäuse sind, wenn sie die Temperamente vorstellen sollen; in demselben Falle sind auch seine vier Apostel allegorisch. Unzweifelhaft allegorisch dagegen sind seine apokalyptischen Reiter, so daß eine Reihe seiner bedeutendsten Schöpfungen gerade diesem Gebiete angehört. Wenn Schlüter seinen der historischen Kunst angehörigen Großen Kurfürsten über die symbolisch die

besiegten Feinde andeutenden gefesselten Sklaven dahinreiten läßt, so ist diese Gesamtauffassung allegorisch, ebenso wie seine Masken sterbender Krieger im Hofe des jetzt zur Ruhmeshalle umgewandelten Zeughauses es sind. Wo die Allegorie, statt einfach menschlich wahr und darum allgemein verständlich zu sein, von der Zufälligkeit des Zeitgeschmackes beeinflußt ist, erscheint sie barock. So in jener Allegorie der Keuschheit des Franziskus von Giotto, so in so vielen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts. Pigalle läßt seinen Marschall von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg mutig in den vom höhnisch grinsenden Tode geöffneten



Denkmal des Marschall von Sachsen, von Pigalle. Straßburg, Thomaskirche.

Sarg steigen; Frankreich und Herkules, dieser als Vertreter der Tapferkeit, weinen darüber, die Wappentiere der besiegten Staaten überpurzeln sich vor ausgelassener Freude — eine Auffassung, die uns ebenso wenig anmutet wie uns die schöne Heldengestalt des Marschalls erfreut. Aber nicht die Vermengung der historischen Darstellung mit der allegorischen stößt uns zurück, sondern die gesuchte und nichts weniger als künstlerische Zusammenstellung, die es nicht zu einer einheitlichen Wirkung bringt und uns nicht vergessen lassen kann, daß wir es hier mit Erzeugnissen des reflektirenden Verstandes und nicht mit solchen der bildnerischen Gestaltungskraft schaffungsfreudiger Phantasie zu thun haben.

Aber auch unsere moderne Bildkunst ist reich an solchen Werken, welche die verschiedenen Darstellungsarten vereinigen. Besonders Cornelius, dessen Auffassungsweise ihrem Grund-

charakter nach symbolisch ist, hat dies Mittel häufig verwendet. Die Katze, die sich an Hagen schmiegt, wie er Kriemhilden das Geheimnis ihres Gatten ablockt, der Hund, der Siegfried begleitet, nach dessen Mörder springt und an des Herrn Leichnam heult, haben zugleich allegorische Kraft: die Hinterlist und die Treue der beiden Helden spiegeln sich in ihnen wieder. Die kühn die Schranken der Zeit und des Ortes überspringende Zusammenstellung auf den drei großen Bildern des trojanischen Saales, die drei Götterreiche, das Weltgericht, die Anbetung Christi durch die Könige und die Hirten, die Kreuzigung mit dem Engel und dem Teufel über den Schächern sind symbolisch. Ihrer ganzen Anlage nach sind es seine letzten Werke, die Entwürfe zum Camposanto, die im einzelnen vielfach ins Allegorische übergehen: so bei den apokalyptischen Reitern, der Ankunft des neuen Jerusalem, dem Sturz Babels. Treffliche Allegorien sind Veits sieben fette und Overbecks sieben magere Jahre in der Casa Bartholdy. Eine Verbindung der Darstellungsarten von großartiger Konzeption zeigt Kaulbach mehrfach in seinen Wandgemälden im Treppenhause des neuen Museums, besonders im Homer, in der Zerstörung Jerusalems, in der Hunnenschlacht und sehr geistreich in dem Friese. Und obgleich unsere modernste Kunst auf entschiedensten Naturalismus ausgeht und alles Hereinragen übernatürlicher Gewalten schon durch das Bestreben, die Wahrheit durch die Wirklichkeit zu ersetzen, verleugnet, so gehören ihr doch auch Schöpfungen an wie Hennebergs „Jagd nach dem Glück“, Spangenbergs „Zug des Todes“, und selbst an historischer Denkmälern sind symbolische und allegorische Darstellungen nicht zu umgehen. Symbolisch ist Siemerings Fries, der den Aufbruch zum Kriege darstellt, allegorisch der Herold, der die Bürger zum Kriege ruft, und unser großes Nationaldenkmal trägt die allegorischen Gestalten der Germania, des Krieges, des Friedens, in den Reliefs aber historische und allegorische Darstellungen friedlich nebeneinander.

Es liegt demnach sachlich kein Grund vor, eine der drei Darstellungsarten für eine minder berechtigte oder gar unberechtigte zu erklären, vorausgesetzt daß sie der Grundbedingung der Stellung der Kunst in der jetzt herrschenden Kultur entspricht, der Anforderung, daß die Kunstschöpfung eine ästhetische sei. Ohne Erfüllung dieser Bedingung ist aber nicht nur ein Werk der allegorischen Kunst, sondern ebenso ein solches der historischen und der symbolischen Kunst verwerflich, nicht weil es dieser oder jener Darstellungsart angehört, sondern weil es dem für uns notwendigen Erfordernis ästhetischen Gehaltes nicht entspricht. Eine kurze Rundschau über die geschichtliche Entwickelung der Kunst lehrt, schon bei Hervorhebung nur einzelner charakteristischer Kunstschöpfungen, daß dieser Gesichtspunkt thatsächlich stets in Geltung war, seitdem die Kunst begonnen hat, statt einseitig einem praktischen auch einem idealen Bedürfnis zu dienen, wodurch indessen jene ältere Stellung der Kunst keineswegs unbedingt aufgehoben ist: die Befriedigung des praktischen Bedürfnisses dauert auch jetzt noch ungeschmälert fort, kann aber für eine Beurteilung der Kunst nur noch historisch in Betracht gezogen werden. Ist aber das Verhältnis der drei Darstellungsarten theoretisch und historisch ein solches, wie es dargestellt worden ist, so ist auch kein Grund vorhanden, warum den heutigen Künstlern eine weitere Verwendung je nach Bedürfnis versagt werden sollte, so lange sie ihre Kunstschöpfungen ästhetisch, also als Kunstwerke gestalten. Eine Beschränkung auf die historische Darstellungsart, welche dem sachlichen Charakter unserer Zeit wohl am meisten zusagt, würde, selbst wenn sie durchführbar wäre, unseren Künstlern nicht nur eine Fülle des dankbarsten Stoffes wegnehmen, sondern sie auch unfehlbar auf die Bahn der Nüchternheit und Gedankenarmut führen, die ohnehin schon oft genug betreten wird. Eine solche Forderung kann vielmehr nur aus einem Mißverständnisse des thatsächlichen Verhältnisses der drei Darstellungsarten zu einander und der besonderen Stellung der symbolischen und der allegorischen Kunst innerhalb des Gesamtgebietes der Kunst entspringen.

Bibliographie der Handschriften Lionardo's.

Von J. P. Richter.

(Fortsetzung.)

22. Zwei Abhandlungen Lionardo's über die menschliche Anatomie sind bereits unter Nr. 1 und Nr. 15 behandelt worden. Diesen reihen sich noch zwei weitere an, welche sich ebenso wie jene in Windsor Castle befinden. Die erste derselben wird von 24 engbeschriebenen losen Blättern gebildet, welche durchgehends von blaugrauer Färbung sind und ein gleichmäßiges Format von 29 cm Höhe und 21 cm Breite haben.

Die Doppelblätter, welche in der Mitte gefaltet sind, zeigen keinerlei Spuren einer Naht. Von späterer Hand sind diese losen Blätter durchlaufend mit den Buchstaben des Alphabets ·A·, ·B· ꝛc. markirt, ohne daß hierbei auf die Reihenfolge des Inhalts Rücksicht genommen wäre. Die Untersuchungen erstrecken sich fast ausschließlich auf die Struktur des Herzens. Auf dem mit G signirten Blatte findet sich das Datum: addi 9 di giennaro 1513. Da nun in Florenz der Jahresanfang auf den März, in Mailand aber sowohl auf Ostern als auch auf Weihnachten damals gesetzt wurde, so wollen wir es einstweilen dahingestellt sein lassen, ob dieses Datum nicht etwa dem Jahre 1514 unserer Zeitrechnung entspricht. Titel und Einleitung fehlen.

Auf dem Blatte mit der Signatur ·F· finden wir auf der Rückseite Lehrsätze über das Verhältnis von Licht und Schatten und hier allein begegnen uns zwei beiläufige Notizen. Die eine handelt von einem Miniaturmaler im St. Markuskloster in Florenz — „a sā marcho in firēze“ — wozu man bemerken darf, daß der Zusatz: in firēze gewiß fehlen würde, wenn die Handschrift während eines Florentiner Aufenthaltes verfaßt worden wäre. Die andere Notiz lautet:

va per il melso e allo ībassciatore e a maesstro bernardo	Geh zu Melo, zum Gesandten, und zu Meister Bernardo.

23. Die nächstfolgende zusammenhängende Handschrift gehört den Jahren 1513 und 1514 an und befindet sich gegenwärtig in Paris unter der Bezeichnung E. Die Blätter haben 15,4 cm Höhe und 9,3 cm Breite. Es sind deren 80, umschlossen von einem Pappband mit Bemerkungen von der Hand Lionardo's auf der Innenseite. Auf dem ersten Blatt bemerkt Lionardo, daß er am 24. September 1513 mit Melzi, Salai, Lorenzo und Fanfoia von Mailand nach Rom aufbrach (partii da milano per roma), und auf Blatt 80 steht am Rand eines Kapitels, das vom Verschwinden der Konturen handelt, „in Parma am 25. September 1514“. Die Handschrift gehört zu denjenigen, welche von dem Kompilator des ältesten Traktats der Malerei unter Lionardo's Namen stark benutzt worden ist, wie derselbe in den Randnoten seines jetzt im Vatikan befindlichen Manuskriptes ausdrücklich vermerkt. Daß diese Thatsache allein schon die Behauptung Luca Paliolo's, Lionardo habe den Traktat der Malerei viel früher beendet, widerlegt, versteht sich von selbst. Der Widerspruch läßt sich aber auch so lösen, daß man der bekannten Stelle eine andere Deutung giebt, als bisher geschah. Lionardo mag wirklich einmal in früheren Jahren seinem Freunde gesagt haben, er habe das Lehrbuch der Malerei vollendet. Das hindert keineswegs, daß er in späteren Jahren das Thema mit weiteren Gesichtspunkten wieder aufnahm. Die meisten der auf Malerei bezüg=

lichen Kapitel der vorliegenden Originalhandschrift handeln von der Darstellung des Lichtes und des Schattens, besonders in der Landschaftsmalerei. Andere Untersuchungen sind rein mathematischer Natur. Im zweiten Teile des Heftes überwiegen Abschnitte, in welchen die Gesetze des Vogelfluges festgesetzt werden (Theoricha de volatili).

24. An die Pariser Handschrift E schließt sich die ebenda befindliche Handschrift G. Beide sind wenigstens zum Teil in Rom entstanden und beide sind nach ihrem Inhalt von spezieller Wichtigkeit für die Kunstgeschichte. Die Handschrift G enthält noch zahlreichere Bestandteile des Lehrbuchs der Malerei als die vorgenannte. Der Originaleinband von grauer Pappe umschließt 92 Blätter von 14 cm Höhe und 10 cm Breite. Die Innenseiten des Deckels enthalten zwei Daten, welche freilich um vier Jahre auseinander liegen. Während vorn der 9. Januar 1515 als Tag der Abreise des Giuliano de Medici von Rom eingetragen ist — die Jahreszahl entspricht hier unserer Zeitrechnung —, lesen wir auf dem hintern Deckel: „1511, am 26. September brach Antonio das Bein"; aber diese Notiz ist augenscheinlich als Reminiscenz eingetragen, wie auch jene auf dem ersten Blatte der Handschrift über „seinen Gevatter, den Bildhauer-Meister Benedetto", [1]) welcher am 2. Januar 1511 ihm ein Versprechen gemacht hat. Ein Abschnitt auf Blatt 43 führt die Überschrift: Zeccha di roma (Münzstätte in Rom), und handelt von Verbesserungen der Prägemethode. Die Vorschläge werden durch vier Federzeichnungen illustrirt. Es war bisher nicht bekannt, daß Lionardo auf diesem Felde in Rom Beschäftigung fand. Was Vasari von seinem römischen Aufenthalt erzählt, muß für unbefriedigend gelten. Die infinite pazzie, auf welche er anspielt, erscheinen sagenhaft, und Ernsthaftes weiß er kaum anzuführen. Aus einem Briefe Lionardo's an seinen damaligen Herren Giuliano de' Medici, dessen Konzept im Codex Atlanticus erhalten ist, erfahren wir, daß Lionardo in Rom, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, mit kunstgewerblichen Aufgaben beschäftigt war. Die Handschrift G enthält allerdings weniges derartige, um so zahlreicher sind die discorsi de pittura, wieder meist mit Beziehung auf Landschaftsmalerei. Die souveräne Wissenschaftlichkeit seiner Deduktionen nimmt mit keiner Silbe die Gelegenheit wahr, der monumentalen Malereien zu gedenken, welche in demselben Vatikan, in welchem Lionardo seine Wohnung hatte, von der Hand des großen Urbinaten ausgeführt wurden, der ein Jahrzehnt früher als bescheidener Anfänger staunend vor dem Karton der Reiterschlacht niedersaß. [2]) — Monſ. Ravaisson hat aus dieser Pariser Handschrift G einzelne Stellen angeführt, welche ihn veranlassen „die Möglichkeit der Hypothese zuzugeben", daß Lionardo zwischen 1506 und 1511 ein erstes Mal in Frankreich war. [3]) Eine in der Luft hängende Hypothese bedarf kaum der Kritik. Nur über die Stelle auf Blatt 1: ne mōti brigātia glaubt Mr. Ravaisson mit ziemlicher Zuversicht urteilen zu können: „il semble qu'il s'agit bien des monts de Briançon, le Brigantiour des anciens. Briançon est sur la route de Lyon en Italie." Allein der dort von Lionardo namhaft gemachte Ort hat den italienischen Namen Santa Maria und gleich darauf folgt eine Bemerkung über sessto sopra tesino. Bei Brigātia scheint mir darum die Bezugnahme auf den Landstrich der Brianza am Comersee außer aller Frage. So dürre und plötzlich auftauchende Notizen über Ortschaften dürften überhaupt, der Natur der Sache nach, viel eher ein Beweis gegen persönliche Anwesenheit sein, als daß sie dafür zeugen. Mit der Beschreibung der vorstehenden Handschrift schließe ich das Verzeichnis der in gewissen Grenzen fest datirbaren. Für die im folgenden zu behandelnden Handschriften sind zwar durch Hypothesen annähernd sichere Daten gewinnbar; da aber auf Grund derselben nichts Gewisses sich sagen läßt, scheint es mir das Richtige, das Urteil über die Chronologie dieser Klasse von Handschriften frei zu geben. Daß Sammelbände, wie der

---

1) Mr. Ravaisson stellt in der Gaz. des B.-A., 1881, S. 528, die Frage auf, ob man unter diesem Benedetto nicht Benedetto da Majano zu verstehen habe. Die Frage ist überflüssig. Benedetto da Majano lag damals schon 14 Jahre im Grabe.

2) Ich erinnere an seine skizzenhaften Kopien der Reiterschlacht unter den Handzeichnungen in Oxford und in Dresden.

3) Gaz. des Beaux-Arts 1881, Juniheft, S. 524—529. Die Hypothese geht auf Amoretti zurück.

Codex Atlanticus, trotz der vielen Daten, die auf seinen zahlreichen losen Blättern vorkommen, in Wahrheit undatirbar sind, liegt auf der Hand.

25. Die Pariser Handschrift M in Originaleinband von grauer Pappe zählt 94 Blätter von nur 9,8 cm Höhe und 7 cm Breite. Auf den ersten Blättern finden sich Skizzen von Emblemen mit mottoartigen Beischriften. Von Blatt 8 bis Blatt 36 handelt Lionardo ausschließlich von geometrischen Regeln. Von Blatt 36 bis Blatt 56 ist im Zusammenhange von den physikalischen Gesetzen der Schwere und der Bewegung der Körper die Rede. Die folgenden Abschnitte sind mehr vermischten Inhaltes. Sie handeln von Mechanik, Mathematik, von der Bewegung des Wassers u. s. w. Hier wird auch Aristoteles gelegentlich citirt. Eine der beiden facetie auf Blatt 58 handelt mit Berufung auf Pythagoras von der Seelenwanderung, die andere ist ein schlechter Witz, den ein Maler Lionardo erzählt hatte. Blatt 77 bis Blatt 79 enthalten Abschnitte, welche für das Lehrbuch der Malerei bestimmt sind. Die botanischen Untersuchungen, welche hiermit verbunden sind, treten offenbar in Parallele mit dem, was Lionardo anderweitig über die Darstellung der Pflanzen und Bäume in der Landschaftsmalerei sagt. Wir begegnen denselben sonst nur noch in den Handschriften Paris E und G, und da diese, wie bereits nachgewiesen wurde, datirbar sind, läßt sich für die Entstehung der Handschrift M die Vermutung aussprechen, daß sie ungefähr in dieselbe Zeit falle, also den Jahren 1513 bis 1515 angehöre. In scheinbarem Widerspruch mit dieser Bestimmung stehen die Untersuchungen über Licht und Schatten auf Blatt 79, welche, wie schon die Überschrift de pictura beweist, nicht zur reinen Optik gehören. Lionardo wollte, wie er gelegentlich einmal bemerkt, diese Untersuchungen in den Eingang des Lehrbuchs der Malerei versetzen, und die unter Nr. 3 aufgeführte Handschrift vom Jahre 1492 handelt davon auch mit ziemlicher Ausführlichkeit. Daß er diese Untersuchungen in seinem 60. Jahr für noch nicht abgeschlossen betrachtete und daran weiter arbeitete, dafür zeugen auch Abschnitte in den ebengenannten Handschriften E und G. Auf den letzten Blättern der Handschrift M finden sich wieder mannigfaltige Fragen der Mathematik und Mechanik behandelt.

26. Die Originalhandschrift Lionardo's in der Bibliothek des Marchese Gian Giacomo Trivulzio in Mailand ist ein Quartband von 14 cm Breite und 21 cm Höhe und umfaßt 102 Seiten. Der Inhalt ist von mannigfacher Art und auch in den Abschnitten, welche mit kunstgeschichtlichen Fragen nichts zu thun haben, von mehr allgemeinem Interesse. Biographische Notizen fehlen durchaus. Eingangs finden sich Federzeichnungen von Karikaturen; es folgen Citate aus Ammianus Marcellinus und Cornelius Celsus; Petrarca's Ideale werden in einer Terzine ins Lächerliche gezogen. Eine größere Anzahl von Seiten ist mit italienischen Wörtern angefüllt, welche in drei bis sieben Kolumnen aufgereiht sind: im ganzen fast 200 Kolumnen, welche 40 Seiten füllen.

Da die Ordnung weder eine alphabetische ist, noch sonst in der Aufreihung ein leitender Gedanke sich erkennen läßt, ist es sehr schwierig, die ursprüngliche Bestimmung dieser endlosen Wortreihen zu erraten. Die Bezeichnung Wörterbuch ist hier offenbar nicht statthaft. Nur die Kolumnen auf S. 24, 25 und 26 enthalten neben den italienischen Wörtern die Übersetzung ins Lateinische, doch ist bei den lateinischen Adjektiven die italienische Endung o gegeben. Man könnte nun annehmen, Lionardo habe bei der Lektüre irgend eines Klassikers hier immer die ihm nicht bekannten Worte zu Papier gebracht, aber bei näherem Zusehen bemerkt man, daß hier zahllose Worte verzeichnet sind, welche italienisch und lateinisch gleichlauten, und nicht selten sind Wortgruppen derselben Wurzel zusammengestellt, und so bleibt das Ganze nach seiner Bestimmung rätselhaft. Die Handschrift enthält außerdem eine Reihe von Skizzen und Zeichnungen zu Kuppelbauten, welche zweifellos auf den Mailänder Dom sich beziehen. Lionardo war am Dombau von 1487 bis 1490 und dann wieder im Jahre 1510 beteiligt. Im übrigen ist in der Handschrift noch mehrfach von der Licht- und Schattenlehre die Rede, sowie besonders eingehend vom Guß von Artilleriegeschossen (bombarde). Fraglich bleibt, ob letztere nur im Dienste kriegswissenschaftlicher Interessen stehen, oder ob Lionardo sich damit vertraut gemacht habe, um den Guß des Reiterstandbildes vorzubereiten. Nimmt man die Studien zur Mailänder Domkuppel als Ausgangspunkt der versuchsweisen chronologischen Bestimmung,

so bietet sich eine Alternative, in welcher die Entscheidung leicht scheint. Lionardo war im Jahre 1510 Mitglied einer aus sieben Sachverständigen bestehenden beratenden Kommission für den Dombau, und soviel man davon weiß, hat diese Kommission weder etwas beschlossen noch ausgeführt. Besäßen wir eine datirte Handschrift aus dem Jahre 1511, so könnte man aus einem Vergleich mit der Trivulzianischen Gewißheit darüber erlangen, ob die in letzterer Handschrift prävalirenden Interessen mit den damaligen einigermaßen sich decken. Die Annahme hat nach meinem Dafürhalten sehr wenig für sich. Wir wissen dagegen aus Dokumenten, daß Lionardo vor 1490 ein Modell der Domkuppel angefertigt hatte. Wollte man damit die sehr ausgeführten Gewölbestudien in der vorliegenden Handschrift in direkten Zusammenhang bringen, so ergäbe sich für dieselbe ein verhältnismäßig frühes Datum. Es scheint mir aus verschiedenen Gründen das Geratenste, anzunehmen, die Trivulzianische Handschrift sei um das Jahr 1490 entstanden.[1])

(Schluß folgt.)

Die Sammlung Sabouroff.

Mit Abbildungen.



Je entschiedener man die Ansicht vertritt, daß die antike Kunst der modernen zwar indirekt den Weg zur Wahrheit und Schönheit weisen, nicht aber direkt zum Vorbilde dienen könne, desto unbefangener wird man sich von dem Genusse der Meisterwerke der neueren Zeit immer wieder den jugendfrischen Schöpfungen der altgriechischen Künstler und Kunsthandwerker zuwenden. Denn diese leisten, was wir von den unseren verlangen: sie sehen ihre heimische Natur, ihr nationales Leben und ihre praktischen Bedürfnisse mit eigenen Augen an und geben das Gesehene in eigener Auffassung wieder.

Sich an dem Anblick griechischer Originalschöpfungen zu erfreuen, hat außerhalb Griechenlands bekanntlich seine Schwierigkeiten; und wenn wir es den Griechen auch nicht verdenken, daß sie Gesetze gegen die Ausfuhr der Werke ihres Altertumes erlassen, so werden wir doch nicht umhin können, den Nordländer, welcher so glücklich war, ein kleines Stück altgriechischer Schönheit in greifbarer Gestalt an seinen heimischen Heerd zu verpflanzen, ohne Schadenfreude, aber nicht ohne heimliche Genugthuung zu beglückwünschen. Zu diesen Glücklichen gehört Herr P. von Sabouroff, der russische Botschafter in Berlin. Er hat den Griechen eine kleine, aber erlesene Sammlung auf griechischem Boden gefundener Kunstwerke entführt, deren Schwerpunkt in einer reichen und schönen Auswahl tanagräischer Terrakotten liegt, während als ihr Hauptwerk eine lebensgroße Bronzestatue gilt, welche das einzige dem Mutterlande wieder abgewonnene Stück dieser Art ist.

Die besten Werke der Sammlung Sabouroff den Kunstfreunden und der Wissenschaft in einer großen Publikation zugänglich zu machen, ist ein verdienstvolles Unternehmen der Verlagsfirma A. Asher & Co. und des Direktorialassistenten an der Antikensammlung des Berliner Museums, Dr. Ad. Furtwängler[2]). Der erste Band des Werkes wird die Marmorwerke und Thongefäße, der zweite die Terrakotten und Bronzen umfassen. Im ganzen

---

1) Eine gedrängte Übersicht des Inhaltes der Handschrift giebt Graf Giulio Porro im Archivio storico lombardo, Anno VIII, Fasc. IV, wobei die Entstehungszeit unerörtert bleibt.

2) Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland. Herausgegeben von Ad. Furtwängler. Berlin, Verlag von A. Asher & Co. 1882 ff. Fol.

sollen 150 Tafeln in 15 Lieferungen herausgegeben werden. Bis jetzt liegen erst die zehn Tafeln der ersten Lieferung vor; und diese sind willkürlich aus den verschiedenen Abteilungen des Werkes herausgegriffen, was freilich in keiner anderen als in der einen Beziehung zweckmäßig erscheint, daß diese Blätter uns sofort Proben der verschiedenen in der Sammlung vertretenen Kunstgattungen und der verschiedenen Arten, in denen sie reproduzirt sind, vor Augen führen. Die Marmorwerke und einige der Terrakotten sind in ziemlich guten Heliogravüren, die Thongefäße und die meisten der Thonfiguren in erträglichen Chromolithographien ausgeführt. Furtwänglers Text zu den einzelnen Tafeln ist angenehm geschrieben und leistet wissenschaftlich, was von dem tüchtigen jüngeren Archäologen zu erwarten war. Da jedoch zu vielen Blättern auf die Einleitung, welche die kunstgeschichtliche Bedeutung der besprochenen Werke ins rechte Licht setzen soll, verwiesen wird, von dieser Einleitung aber noch nichts erschienen ist, so würde es vermessen sein, dem Autor vorgreifend, schon jetzt die kunstgeschichtlichen Resultate dieser Publikation bezeichnen zu wollen. Dies gilt z. B. in Bezug auf den archaischen Porträtkopf (Taf. III u. IV) und die edle Grabstele strengeren Stiles (Taf. VI), deren besondere kunstgeschichtliche Wichtigkeit Furtwängler in der Einleitung nachzuweisen verspricht. Die schöne Grabstele freieren Stiles (Taf. XVIII, hierbei mit Erlaubnis des Verlegers wiedergegeben) würde von einem schon jetzt nachweisbaren eigentümlichen Interesse sein, wenn der nur abbozzirte Kopf der hinter den Abschiednehmenden stehenden Dienerin wirklich, wie der Text will, durch seine flüchtigere Behandlung eine ähnliche Wirkung zu erzielen bestimmt gewesen wäre, wie die Luftperspektive sie in der Malerei erzeugt. Uns will es scheinen, als sei diese Auffassung mehr als kühn und als widerspräche sie dem Wesen der griechischen Bildnerei; uns genügt die Erwägung, daß der Künstler die Nebenperson eben auch nebensächlich behandelt hat. Übrigens bildet das Relief dieser Stele ein besonders schönes Beispiel jener Abschiedsscenen, wie sie häufiger als irgendwelche andere Vorstellungen auf den attischen Grabsteinen wiederkehren (Pervanoglu, Die Grabsteine, S. 53—69), uns aber auch tiefer als die übrigen in die heilige Innigkeit hellenischen Familiensinnes einweihen. Die publizirte feine attische Vase (Taf. LV), deren rote Figuren hie und da durch goldene Zuthaten gehoben sind, enthält eine Musterdarstellung des bakchischen Thiasos mit beigeschriebenen Nymphennamen, von denen Kale als Name, wie hier, und Antheia (in dieser Form) in Heydemanns Verzeichnis der Bakchennamen (Halle 1880, S. 39 ff.) nicht vorkommen. Doch scheint uns die Lesart des letzteren auch nicht ganz sicher zu sein. Den größten Reiz schon dieser ersten Lieferung bilden endlich die bemalten Thonfiguren und Thongruppen aus Tanagra und Korinth (Taf. LXXXI, LXXXII, LXXXV), als anmutige Beispiele jener neuerdings vielbesprochenen Gattung, welche in den Töpfereien Griechenlands einmal Mode war, wie im vorigen Jahrhundert in unseren Porzellanmanufakturen, und hier wie dort ihre Zeit fein und charakteristisch widerspiegelt. Ihnen schließt sich auch der Thon-Silen aus Hermione an (Taf. CXXIX), dessen üppiges Profil voll weinseligen Ausdrucks unsere Vignette wiedergiebt.

Eine volle Würdigung der Sammlung Sabouroff und ihrer Publikation wird natürlich erst nach der Vollendung des Werkes möglich sein, doch läßt sich schon jetzt erkennen, daß dieses bedeutend genug ist, um von Anfang an ein lebhaftes Interesse der Männer der Wissenschaft und ein freundliches Entgegenkommen der Kunstfreunde zu verdienen.

K. Woermann.

Kunstlitteratur.

Centi disegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra Giovanni Giocondo, riconosciuti e descritti da Enrico Barone di Geymüller. Firenze, Frat. Bocca. 57 S. 8⁰.

Über die künstlerische Thätigkeit des berühmten Veroneser Archäologen, Ingenieurs und Architekten Fra Giocondo sind wir durch gleichzeitige Zeugnisse nur dürftig unterrichtet. Vasari,

unsere vornehmste Quelle dafür, legt in seiner Biographie des Frate, obwohl er mehrmals dessen Erfahrenheit in Sachen der Architektur betont, den Nachdruck doch auf seine Wirksamkeit als Ingenieur und Altertumsforscher im weitesten Sinne, wie denn alle die Werke, die er ihm zuschreibt, — mit Ausnahme seiner Beteiligung am Bau von St. Peter zu Rom und des Entwurfs für die Fabbriche vecchie am Rialto zu Venedig — mehr technische als künstlerische Befähigung voraussetzen lassen. — Da überdies seine Autorschaft für das einzige Gebäude, das ihm die Tradition von jeher zuschreibt, den Palazzo del Consiglio zu Verona, durch kein urkundliches Zeugnis beglaubigt ist, so fand die unlängst von Léon Palustre (s. dessen Werk „La Renaissance en France", Heft „Île de France", S. 75) ausgesprochene und mit einer Reihe von Gründen gestützte Ansicht, die für den ersten Moment viel Bestechendes hat, daß nämlich Fra Giocondo gar nicht Architekt, sondern nur Ingenieur und Militärbaumeister gewesen sei, bei allen jenen Glauben und Zustimmung, die mit dem genannten Forscher geneigt sind, den Einfluß der italienischen Renaissance auf die Entwickelung der französischen auf ein Minimum zu reduziren, und denen daher die Elimination eines Künstlers ganz willkommen war, dem man bisher gerade in dieser Richtung eine bedeutende Rolle zugeschrieben hatte.

Die neueste Entdeckung H. v. Geymüllers in der Sammlung von Handzeichnungen der Uffizien nun ist ganz geeignet, in diese Frage Klarheit zu bringen und den alten Meister in seine wohlerworbenen Künstlerrechte wieder einzusetzen. Bei einer neuerlichen Durchmusterung jener Sammlung gelang es dem genannten Kunstforscher nämlich, eine Reihe von über hundert Zeichnungen Fra Giocondo's aufzufinden, beziehungsweise diesen als Meister der längstbekannten Blätter nachzuweisen. In der obigen Schrift erstattet er vorläufigen Bericht über den Fund, indem er im ersten Abschnitt die Geschichte seiner Entdeckung giebt und daran im zweiten eine kurze Beschreibung der hervorragendsten Blätter anreiht, woraus denn zur Genüge erhellt, daß Fra Giocondo nicht nur Ingenieur und überhaupt Forscher auf dem Gebiete der Geometrie, sowie Archäolog war, sondern sich auch als Architekt künstlerisch schaffend bethätigte.

Den Ausgangspunkt der Entdeckung Geymüllers bildete ein ihm seit lange bekanntes großes Blatt mit der Aufschrift „Chiesa maggior" und der von anderer Hand beigefügten Bezeichnung: „Baldasar Avianello padovano disse averlo avuto di casa di Raffaello da Urbino" (veröffentlicht in Redtenbachers Mitteilungen aus der Handzeichnungensammlung der Uffizien, Tafel XV, Fig. 1), zu welchem nun noch zwei andere Kirchenpläne hinzukommen, in deren einem Geymüller eine Studie für S. Maria dell'Anima in Rom zu erkennen glaubt, deren zweiter die Bezeichnung „St. Victor in Millano" trägt und die sämtlich in Schrift, in zeichnerischer Behandlung, ja selbst in den angewandten Farben sich als einem und demselben Meister angehörend ergeben. In der Grundrißdisposition zeigen alle drei jenes Motiv der vertieften, im Halbkreis oder Polygon geschlossenen Seitenkapellen, welches für eine gewisse Baugruppe in der Renaissance Oberitaliens bezeichnend ist (S. Giovanni in Parma, S. Sepolcro und S. Sisto in Piacenza, S. Maria della Passione in Mailand). Dasselbe kehrt in jenem rätselhaften Plane für S. Peter in Rom wieder, auf dem von Antonio da Sangallo giovane die Beischrift „Opinione e disegno di Fra Giocondo per santo Pietro di Roma" sich verzeichnet findet, ein Entwurf, in dem Geymüller einen Beitrag des Meisters zu der Konkurrenz für St. Peter, und zwar schon der ersten unter Julius II. (1505) sieht, da sich nur so dessen Sonderlichkeiten erklären (publizirt in den Plänen für S. Peter, Taf. 41).

Der wiederholte Vergleich dieses letzteren mit jenen drei ersteren Plänen nach inhaltlicher wie formaler Seite, das Vorkommen von Worten venetianischen Dialekts in den Beischriften, die auch auf anderen Blättern sich wiederholende Bemerkung bezüglich der Provenienz aus dem Nachlaß Raffaels, welche sich durch das Zusammenarbeiten beider Meister an S. Pietro bis zum Tode Fra Giocondo's (1515) ganz natürlich erklären läßt, gaben der Vermutung Geymüllers immer mehr Halt, bis sie schließlich dadurch zur völligen Gewißheit erhoben wurde, daß sich die Beischriften der Blätter mit der Handschrift Fra Giocondo's, wie sie in einem Briefe der Vaticana (vom 2. Aug. 1514) und in einem Bericht an die Republik Venedig (v. J. 1506) im Archiv daselbst erhalten ist, übereinstimmend erwiesen. Dem geschärften Blick Geymüllers, der nun auf festen Grundlagen weiterbauen konnte, gelang es sodann, bei fortgesetzter Durch-

musterung der Schätze der Uffiziensammlung, wobei ihn die thätige Mithilfe ihres gegenwärtigen Konservators, N. Ferri, unterstützte, die Zahl der nunmehr dem Fra Giocondo zuzuschreibenden Handzeichnungen auf über hundert zu erhöhen, und dieselben in mehrere nach Gegenstand und Darstellung sich sondernde Gruppen zu ordnen.

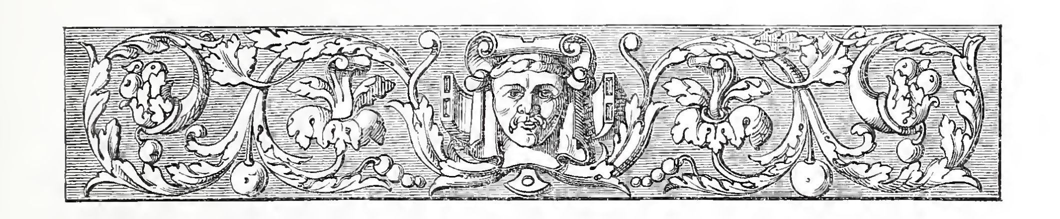
Eine derselben bilden 9 Blätter, die dem Fragment eines Traktats über Geometrie angehören, mit ausführlichen Beischriften in lateinischer Sprache; in einer zweiten von über einem Dutzend Blättern sind Ornamente, Grotesken, Tier- und Figurenstudien vereinigt, in einer dritten 16 Blatt mit 26 Zeichnungen, die sich als Rest eines Skizzenbuchs, zumeist antike Details enthaltend, kennzeichnen. Fra Giocondo hatte es als 80jähriger Greis begonnen! Dies ergiebt sich einerseits aus dem ganz gleichförmigen Charakter der Skizzen und Beischriften, andererseits daraus, daß darunter eine Aufnahme der Sockelpostamente von den durch Raffael erbauten Ställen der Villa Farnesina vorkommt, die erst im Jahre 1514 begonnen wurden (s. Müntz' Raffael, S. 576). Eine fernere Folge von 16 Blatt enthält auch meist Aufnahmen antiker Details, gehört aber einer früheren Zeit an. Bemerkenswert sind darunter eine Restauration des Mausoleums von Halikarnaß mit der Beischrift: „descriptio ex Pliniano Codice vetustissimo in Bibliotheca Vaticana“, die für die Gelehrsamkeit des Frate zeugt, und zwei Entwürfe für Altartabernakel, reich mit bildnerischem Schmuck ausgestattet. — Sodann 8 Blätter mit Kopien aus Francesco di Giorgio's „Trattato d'Architettura“; die schon oben besprochenen 4 Kirchenpläne, zu denen noch ein Fassadenentwurf für S. Peter kommt (von Geymüller auf Taf. 40 als Werk eines Unbekannten publizirt); ferner 9 Blatt Entwürfe für Palastfassaden und -Höfe, wie auch der vollständige Entwurf eines „Palastes für einen Kardinal“ mit genauen Lokalangaben, welche voraussichtlich die Identifizirung wenigstens des Ortes, für den der Bau bestimmt war, ermöglichen werden; endlich 8 Blatt Entwürfe für Centralbauten kirchlicher und weltlicher Bestimmung, jenes Stils etwa, wie ihn die Architekturen der Gemälde Perugino's und seiner Schule, Signorelli's, Mantegna's u. a. zeigen. Dieser ihr Charakter, die weniger freie zeichnerische Behandlung, die ihren Grund mehr in der Stileigentümlichkeit der dargestellten Gebäude als in der Hand des Zeichners findet, endlich ähnliche Projekte bei Ducerceau und Mondano veranlassen Geymüller zu der Annahme, die ganze Folge sei nach jetzt nicht mehr nachweisbaren Entwürfen eines älteren berühmten Meisters, etwa Rossellino's oder Alberti's, kopirt. —

Die Schlußfolgerungen, zu denen der Verfasser hiernach bezüglich der Vielseitigkeit der Begabung Fra Giocondo's gelangt, ergeben sich aus dem Vorhergehenden von selbst. Das freie Schalten mit den Formen der Antike, die Vortrefflichkeit der Behandlung und die Sicherheit der Wiedergabe ihrer Details, die Originalität der Grundrißdispositionen, die Fülle und Phantasie der ornamentalen Entwürfe lassen in ihm einen Künstler erkennen, dessen Stilweise — wenn wir von Raffael absehen — sich am engsten an jene Bramante's anschließt. Deshalb, folgert Geymüller, sei der Zweck der Berufung Fra Giocondo's nach Frankreich auch ein ganz anderer gewesen, als die bloße Rekonstruktion der Nôtre-Dame-Brücke zu Paris. Ob wir indes gerade im Schloß von Bury bei Blois eines jener Bauwerke anzunehmen haben, durch die der Meister der italienischen Renaissance in Frankreich Eingang verschaffte, wie Geymüller behauptet, der dessen Erbauung in die Jahre 1501—1504 setzt, erscheint nach den Belegen zweifelhaft, die Palustre neuerdings (s. Chronique des Arts, Nr. 28, 1882) für dessen Entstehung frühestens im Jahr 1515, also eben zur Zeit des Todes Fra Giocondo's, beibrachte.*)

C. v. Fabriczy.

*) Vergl. ferner Geymüllers Notiz, Chronique des Arts, Nr. 38, 1882.





Briefe des Kronprinzen Ludwig von Bayern an Karl Haller von Hallerstein.

Mitgeteilt von K. Th. Heigel.

Rudolf Bergau veröffentlichte in dieser Zeitschrift (Band XII, S. 190) zwei Briefe des Architekten Karl Haller von Hallerstein an Kronprinz Ludwig von Bayern, welche über die im Auftrage des Prinzen unternommene Forschungsreise nach Griechenland und die daselbst begonnenen Ausgrabungen interessante Aufschlüsse bieten. Reisebriefe desselben Autors aus Rom sind in den „Grenzboten“ (Jahrgang 1876, I, S. 241), ein Bericht über die Ausgrabungen auf der Insel Milo ebendort (Jahrgang 1876, III, S. 269) mitgeteilt.

Treffliche Ergänzung finden nun diese Berichte durch mehrere Briefe des Kronprinzen an Haller, die vermutlich aus dem Nachlasse desselben in ein Nürnberger Antiquariat gelangten und durch Ankauf für das bayerische Nationalmuseum vor Zerstreuung gerettet wurden. Leider ist die Korrespondenz, wie sich aus der Numerirung ersehen läßt, lückenhaft; die Nummern 1—7 ließen sich nicht mehr ausfindig machen, ebenso fehlen die Nummern 21 und 22. Die vorliegenden, teils vom Prinzen diktirten und unterzeichneten, teils eigenhändig geschriebenen 22 Briefe gewähren Einblick in das Verhältnis des kunstsinnigen und rastlos thätigen Fürsten zu dem glücklichen Finder der Ägineten. Über die in Griechenland besorgten Ankäufe von Antiken, sowie über die an verschiedenen Punkten in Angriff genommenen Ausgrabungen sind hier authentische Nachrichten geboten, außerdem aber auch die ersten Andeutungen und Anordnungen bezüglich der vom Prinzen projektirten Bauten, Glyptothek und Walhalla.

Empfangen den 30. August 1813.
Nr. 8. Salzburg den 27. Juny 1813.

1. Herr Baron! Ich wünsche bald wie möglich zu erfahren, ob es sicher ist, daß des Phygalischen Frieses[1]) Versteigerung zu Zante und am 1ten May 1814 vor sich gehen wird. Wie Sie immer, was hierauf Bezug hat, erfahren, schreiben Sie mir es.
2. Warum hatte des Aeginischen Fundes[2]) Versteigerung nicht der Anzeige gemäß am 1ten 9ber 1812 zu Zante statt, warum Ort und Zeit verlegt worden? — Nicht wahr, Versteigerung geschah gar nicht, sondern Wagner[3]) erwarb durch Kauf?
3. Nicht wissen könnend, um wie viel der Fries zu meinem Eigentum gemacht werden kann, halte ich am besten, Ihnen, wenn die Zeit kommt, einen Kreditbrief zu senden zu des ersten Termins Bezahlung, wovon — wäre die Summe, welche erforderlich, geringer — demnach nichts zum Voraus an dem 2ten zu zahlen ist. Ueberträfe aber die für den Termin erforderliche Summe den Kreditbrief, vertraue ich Ihrer Thätigkeit und Ihrem Einflusse, daß dennoch der Erwerb vor sich gehe, keine Ver-

1) Der Bilderfries aus dem Apollotempel zu Bassä bei Phigalia wurde 1811 von Haller im Verein mit seinen Freunden Linkh und Foster und dem englischen Architekten Cockerell aufgefunden. (Cockerell, The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae; London 1860.)

2) Die sogen. Äginetengruppe, die jetzt die schönste Zierde der Glyptothek, wurde 1811 von Haller und seinen Freunden in den Ruinen des Tempels der Athene auf der Insel Ägina entdeckt. (Urlichs, Die Glyptothek, S. 36 ff.)

3) Johann Martin von Wagner, Maler und Bildhauer, geb. 1773, gest. 1858, lebte als bayerischer Pensionär seit 1865 in Rom und besorgte die meisten Ankäufe von Kunstwerken und Antiken für Kronprinz Ludwig; die Glyptothek, die Vasensammlung und das Antiquarium zu München verdanken ihm die meisten und besten Schätze. (Urlichs, a. a. O., S. 8.)

zögerung hierdurch entstehe an der dann sogleich zu erfolgenden Transportirung desselben. Ich glaube, daß es hinlänglich, wenn ich auf einem besonderen Blatte die Erklärung gebe, daß ich zum Voraus den von Ihnen einzugehenden Kaufbedingungen meine Bestätigung ertheile, zu deren Erfüllung mich verbindend.

4. Wünsche bald möglichst Ihre offene Meinung hierüber zu erfahren, überhaupt, daß, so oft Sie mir Erläuterung zu geben haben oder selbe von mir wünschen, unverzüglich mir zu schreiben.

5. Für ein Gebäude zweckmäßiger Aufstellung Plastischer Werke wünsche ich von den besten Architekten Pläne, wünsche 2 von Ihnen, jeden für 300 bayerische Fuß messende Façade; ein Geschoß nur, in verschiedene Säle getheilt, worunter einen, wenn ich bewußten Fries erwerbe, in welchem, wie in dem Apollotempel Phygalia's, zu beiden Seiten dessen Fries anzubringen. Die Tiefe des Gebäudes nach Belieben, so übrige Eintheilung, Lichtanbringung 2c. Im reinsten griechischen Styl müssen beyde Pläne seyn und durchaus seyn, von aussen wie von innen in allen Theilen; aber der eine mit einer der Façade entlangen Vorhalle von gerünnten Säulen dorischer Ordnung getragen, der andere ohne Säulen. Werde wahrscheinlich einen Preis für den besten Plan zu solchem Baue aussetzen, wie zu jenem.

6. Für ein Gebäude, bestimmt, daß 100 Büsten darin aufgestellt werden,[1]) Raum aber muß gelassen werden zu größerer Zahl; Plätze für die 100 aber sind gleich darin anzugeben; ferner für die Nahmen von 20 bis 30, auch für 10 mehr; von welchen Menschen keine Bildniße vorhanden, aufzubewahren, entweder in Denksteine gegraben, oder anzugeben, auf welche andere Weise Sie vorzögen, selbe zu verewigen in diesem Gebäude, welches gleichfalls nur ein Geschoß, aber auch nur eine Halle bildet, welche, fänden Sie es gut, durch aufgehängten Teppich, nicht aber durch Mauer zu theilen wäre: ob eben auch dieses zu geschehen, hängt von Ihrem Ermessen ab. Aber rein griechischer Styl muß dieses gleichfalls seyn, durchaus, und wie an jenem Gebäude, auf der Decke innere Verzierung, wie daß sie auch von außen rein antik sey. Da nur Büsten in dieses letzte Gebäude kommen, so meyne ich, doch ohne daraus Bedingung zu machen, es würde gut stehen, zöge sich ein Fries innen herum. Gesetzt es wäre am besten, ihm Licht ertheilen zu lassen, wie vielen antiken Tempeln, daß sie nähmlich z. Th. offen, so würde unser Klima kein Hinderniß seyn, weil in der Höhe Glas anzubringen, das nicht bemerkt wird: denn unten, wo es gesehen wird, erzeugt es einen Mißstand an solchen Gebäuden, die Einheit störend, da es die Masse unterbricht. Breite und Länge nicht vorgeschrieben, aber ein großes Gebäude soll es geben; ausgezeichnet in allem, angemessen dem Angegebenen, was der Bau enthalten soll, muß das Innere werden Länglichtes Viereck mit sich so herumziehender Säulenvorhalle (Peristyl), gerinnt in dorischer Ordnung, wäre am schönsten, einem griechischen Tempel soll es gleich sehen. Daß die Büsten gut beleuchtet werden, darauf wohl Bedacht zu nehmen; daß sie es auch des Nachts werden können, hierzu wären die Vorkehrungen gleich anzugeben, so wie die Alten ihre Tempel bei nächtlicher Feyer erhellt. In diesem Gebäude sind keine Gemächer für den Wärter anzubringen, wohl aber ein paar andere zum beliebigen Gebrauche, z. B. Stühle zu enthalten, um auszuruhen, zugleich einen Tisch, auf welchem ein Buch, seinen Nahmen einzuschreiben; das andere, Bücherschränke verwahrend; doch nur, wenn dieses die Schönheit der Gestalt der Halle nicht mindert. Diesen wie jenen Plan wünsche ich zu bekommen; die Grundrisse, Durchschnitte, Ansichten, alles nach immer beygefügtem Maßstabe und bis in jeder Verzierung Einzelnheit eingehend. Auch das Dach, welches auch reich antik sein muß, nicht zu vergessen, so daß gleich danach zu bauen wäre. Nicht Originalität — **Schönheit** ist der Hauptzweck; so ist es besser, als minder zu seyn, daß es Kopie des Parthenons gebe. Wenn antikem Styl und Schönheit unbeschadet, mir angenehm, wenn auf jedem dieser Pläne zur Inschrift Raum angegeben würde.

7. Polirten die Griechen die runden Marmornen Säulen und die gerinnten Korinthischer, Dorischer, Jonischer Ordnung? und in der Zeit bester Kunst?

Wiederholung einiges früher Geschriebenen folgt hier mit einigem neuen, aber:

8. Nachdem zwei Briefe Wagners verlohren gegangen, habe ich den vom 28ten Februar erst am 12ten Juny, und keinen andern mehr bekommen bis jetzt.

9. Drey bis 4 Abschriften jedes Briefes senden Sie mir durch Hübsch und Timoni, welchen Sie bemerken mögen, immer **durch Handlungshäuser**, welchen deren **alsbaldige** Beförderung dringendst zu empfehlen, solche nach Salzburg[2]) zu besorgen.

10 Schreiben Sie mir unverzüglich, wie viel Geld ohngefähr nöthig seyn wird für den Wassertransport des Frieses, denn jener zu Land, dann bis Innsbruck wird wohl erst nach der erfolgten Ankunft zu entrichten seyn

1) Den Entschluß, dem deutschen Genius einen Ehrentempel, die Walhalla, zu bauen, faßte Kronprinz Ludwig schon während seines Aufenthalts in Berlin nach der Schlacht bei Jena. Am 3. August 1807 ging er den Historiker Johannes Müller wegen der Auswahl der berühmtesten Deutschen, deren Bildnisse in die Walhalla kommen sollten, um Rat an. (Heigel, Ludwig I., König von Bayern, S. 23.)

2) Kronprinz Ludwig residirte damals als Gouverneur des bayerischen Inn- und Salzachkreises abwechselnd in Innsbruck oder Salzburg (Heigel, a. a. O., S. 23).

11. Wie die Ausgrabungen Ausbeute geben, schreiben Sie mir sogleich, ob deren Transport, dem Fries beygefügt, die Kosten und um wie viel vermehren würde.
Zu Lande weiß ich wohl, daß alles Zentnerweis geht, nicht, ob so zur See auch gerechnet wird, denn auch mit nicht voller Ladung gehen Schiffe ab.
12. Sollten keine Briefe ferner von mir anlangen, richten Sie sich nach dem in Nr. 7 enthaltenen, daß im Mai 1814 der Transport abgehen soll. Wohl verstanden, wenn Sie die dazu erforderlichen Lizenzen 2c. von allen Seiten haben, um welche Sie sich nicht frühzeitig genug bewerben können — daß nur kein Aufschub werde!
13. Geschehen Ihres Wissens dermalen keine andern Nachgrabungen in Griechenland?
14. Mir wurde von unserm Ministerium der ausw. Angelegenheiten zur Antwort, Ihr Freund könne nur den Paß von dem Polizei-Minister in Paris bekommen. Wenn Sie das Ansuchen dazu unserm Gesandten empfehlend schicken, würde dieser es wohl weiter gelangen lassen; oder schicken Sie es mir, so will ich es dem Polizeyminister zukommen lassen. Sie, Herr Baron, können, wenn Sie wollen, einen Paß in München haben, vorher wissen lassend, ob Sie einen Bedienten bei sich haben, damit er auch für diesen ausgestellt werde.
15. Welche Materie und Zeichnung der schönsten Fußböden griechischer Tempel? so doch jeder verschieden, für die beiden Gebäude anzugeben, an welchen gar kein Holz, auch zur Bedeckung nicht, angewendet werden darf?
16. Tuyaux de chaleur (Wärmeröhren), wenn thunlich, im ersten Gebäude.

Ihr Ihnen sehr geneigter
Ludwig, Kronprinz.

An den Hrn. K. Haller von Hallerstein
in Athen.

Schreiben Sie mir sobald Sie können, für wie viel weniger als 60000 sp. Tolleris (respektive 50000) Sie glauben, daß ich wohl den Fries bekommen könnte?

Nr. 9. Salzburg den 11ten August 1813.

Empfangen den 10. Jänner 1814 Athen.

1. Herr Baron! die Zeitumstände bewegen mich, Ihnen zu sagen, daß ich für das Phygalische Fries keine 60,000 spanische Tolleris gebe. Selbst, sollte es zu keinem Krieg kommen, hat sich schon dazu hinlänglich widriger Einfluß geäußert auf mich; wie ich denn im Begriffe, mit meiner Hofhaltung nach Augsburg in wenigen Tagen zu ziehen zu meinem einstweiligen Aufenthalt. Es müßte der Preis äußerst gemindert werden, (schreiben Sie mir den niedrigsten) dann vieleicht mache ich den Erwerb, doch — bekommen Sie keinen von mir später geschriebenen Brief, Auftrag dazu enthaltend, — so ist es ein Zeichen daß ich ihn nicht machen will. Verlasse mich aber auf Ihnen, daß Sie das von dem Käufer mir zukommende $^{1}/_{6}$ des Erlöses, wie des Frieses Abguß, welchen dieser mir zu verfertigen hat, betreffend, beste Sorgfalt haben werden, daß mir richtig zukomme das Geld und die Anweisung, den Abguß nach der festgesetzten Zeit abholen zu können.
2. Was ich früher wegen vorzunehmender Nachgrabungen bestimmt, bleibt; demnach solche, gleichwie es thunlich, anzufangen sind.
3. Um vieles ist meine Freude vermehrt über meinen Kauf des Aeginischen Fundes, seit ich — was Sie wundern wird — etwas davon gesehen: zwar nur ein kleines Fragment, von dessen Schönheit aber auf die des übrigen sich schließen läßt. Es ist eines vordern Fingers Hälfte, welcher einem Ihrer damaligen Diener bey der Ausgrabung in der Tasche geblieben, von Herrn von Coussinery, einem Münzensammelnden Franzosen (dessen herrliche Sammlung unser König vor 2 Jahren gekauft) gesehen, welcher, meinen Erwerb erfahren habend, mir ihn schickte.
4. Fortsetzung meiner Gedanken über das 100 Büsten enthalten sollende Gebäude, welches den Namen Walhalla führen wird, folget hiemit.
   a) Nicht darf die eigentliche Halle mit ihren Säulen herum auf der Erde ruhen, sondern auf dreyfachem Sockel, drey Stufen bildend; wie das Ganze, so auch sie müssen kolossal seyn, in welche vor der eigentlichen Halle Eingangspforte Staffeln zu hauen sind zu des Gebrauches Behuf.
   b) Von Erz hat diese Pforte zu seyn, nicht glatt, aber große Massen bildend, verziert. Wünsche sie in allen Theilen genau angegeben. Es versteht sich, daß die Pforte an die Halle, von marmornen Quadern erbaut, kommt; ober welcher Pforte, wenn es gut läßt, in eherner Schrift der Nahme anzubringen, lateinisch die Buchstaben.
   c) Ich möchte noch eine Inschrift, das Jahr und den Erbauer einfach angebend. Wäre sie nicht an den Säulengang außen anzubringen, oder da eher Walhalla, die andere Inschrift aber über der Pforte, oder in Mitte des Hintergrundes des Gebäudes selber? War an keinem öffentlichen Gebäude der Griechen bester Zeit Inschrift von außen an dem Säulengang, auch nicht über der Pforte angebracht?

   Sollte es Mißstand verursachen, hat aber die eine, und wenn, auch die andere gleichfalls dann wegzubleiben. **Groß seyend und Größe vereinige Walhalla**; die Masse muß durchdringenden Eindruck bewirken, einen bleibenden. Es sey gediegene Größe.

d) Wären Sie der Meinung eines innern Frieses, und daß er auf allen Seiten herumginge, oder nur auf wie vielen? daß jede Seite besondern Gegenstand ausdrücke, oder auf jeder der andern unmittelbare Fortsetzung?

e) Der Nahmen, welche in Walhalla sollen geschrieben werden von Menschen, deren Büsten es nicht gibt, sind es gewiß 20, vielleicht gegen 30 und darüber.

f) Irre ich nicht, müßen die 4 Ecksäulen etwas beträchtlicheren Durchmessers seyn. Wenn dem also, geben Sie den Unterschied genau an.

5. Überhaupt versteht sich, daß bei diesem Plane, wie jenem für Antiken, Maßstab beygefügt sey. Beide Pläne wünsche ich ausdrücklich in Griechenland noch von Ihnen verfertigt.

Nun von dem die Antiken enthalten sollenden Gebäude:

6. a) Einen Saal von des Phygalischen Frieses Länge, nur im Fall solchen Erwerbes nöthig, was wie gesagt, sehr (wenig) wahrscheinlich ist. Aber es schadet nicht, wenn ein Saal die Länge hat, da er immer für andere Gegenstände benützt werden kann. In einem Saal werde ich, wie sie auf Panhellinions Tempel-Giebel gestanden, die Bildsäulen ordnen, keine andern in demselben.

b) Jeder Saal, jedes Gemach mit einer Mauer getrennt; in Walhalla dürfen nur die beyden früher in Briefen erwähnten Zellen es seyn für Bücher. Doch wie gesagt, solche Zellen haben ganz wegzubleiben, lassen sie nicht gut. In dem Gebäude für Antiken ein paar Gemächer für den Wächter; Walhalla's seine aber kommen in einem kleinen, nicht dazu gehörenden Häuschen.

c) Ich wünsche den Plan für das Antikengebäude so eingerichtet, daß solches von hinten, wollte man es, mit der Zeit vergrößert könnte werden.

Mit vielem Vertrauen und dem Wunsche bald erfolgenden Antwortschreibens

Ihr Ihnen sehr wohlgeneigter
Ludwig, Kronprinz.

7. Wie schon früher gesagt für das Gebäude, zu Antiken bestimmt, wünsche ich 2 Pläne, für Walhalla 1, diese 3 illuminirt.

8. Die Wände Walhalla's aus marmornen Quaderstücken, an welchen von Ziegelsteinen, der Trockene wegen, eine Mauer aufzuführen, mit Marmorplatten werden solche Wände von innen zu belegt.

An den Hrn. B. Carl Haller von Hallerstein in Athen.

Empfangen über Salonicki den 25. Dez. 1813.

Nr. 10. Haller. Augsburg, den 16. 7ber 1813.

1. Mein Herr Baron! Wie ich Ihnen einen Kreditbrief auf 4000 spanische Toleris schickte zu Nachgrabungen bis in den Monath Mai künftigen Jahres, so hätte ich Lust, einen auf gleiche Summe zu schicken zu Nachgrabungen bis in den Monath Mai 1815, und dann wieder einen zu demselben Zwecke bis zum M. Mai 1816. Indessen sagen Sie mir, wie es mit den Nachgrabungen ist; haben Sie nicht zu viele Schwierigkeiten? sind die Unkosten nicht allzu groß? — Ich erwarte Ihre Antwort, um mich näher zu entschließen. Uebrigens bei der Nachgrabung bleibt es, wie bestimmt war, bis die 4000 sp. Toleris dazu verwendet sind, Ihren Unterhalt zugleich davon bestritten, bis solche beendet.

2. Alles Gefundene bringen Sie vor der Hand an sichern Ort, z. B. nach Zante, und zwar unter Ihrem, nicht meinem Nahmen.

3. Sollten auch die für mich gefundenen Reliefarbeiten minder schön seyn, als der Phygalische Fries, so will ich doch auf diesen nicht tauschen; überhaupt biethe ich auf diesen gar nicht, und was ich Ihnen darüber geschrieben, nehme ich zurück.[1])

4. Nachgrabungen sind mir vom Prof. Brönstedt angerathen worden an folgenden Orten: a) im Epaminondischen Messene auf dem Berge Ithome; b) Zu Olympia, welches ohnehin im Plane; c) im Arkadischen Megalopolis nahe dem griechischen Dorfe Senano, nicht weit von Leondari am großen Theater; d) in den Ruinen von Mantinea; e) im Phokischen Delphi, dem jetzigen Dorfe Castri; f) in einigen der ältesten Gräber hinter Phygalia; g) in den Trümmern des Tempels der Athene Sunias.

5. Die Inschriften, die Sie finden, schreiben Sie sorgfältig ab.

6. Den 24ten August hat Ihr guter Freund Brönstedt Augsburg verlassen, um Ihretwillen sich nach Nürnberg zu begeben.

7. Geben Sie mir Nachricht so oft als möglich.

8. Ihre Pläne für Walhalla und das Gebäude für Antiken schicken Sie mir sobald als möglich. Kopie aber behalten Sie zurück. Im Falle ich keinen Fries inwendig herum haben wollte, sagen Sie mir,

1) Vom Ankauf des Phigalischen Frieses riet insbesondere Wagner ab. Der Prinz wollte anfänglich sogar 100000 Piaster dafür geben, wenn die Statuen wirklich der Schule des Phidias angehörten. Dies wollte aber Wagner nicht gelten lassen, wobei, wie Urlichs (a. a. O., S. 38) annimmt, auch persönlicher Verdruß über den Besitzer, den englischen Vicekonsul Gropius, nicht ohne Einfluß gewesen sein mag.

welche Verzierung sonst allenfalls statt dessen anzubringen wäre: mittelst eines darüber geklebten, beweglichen Papierriemens können Sie mir beides angeben. Beschränken Sie den Raum für die Büsten in Walhalla nicht auf 100; lassen Sie Raum auch für mehrere, doch so, daß die Stellen für 100 bezeichnet werden, und ohne diese zu verrücken, Raum noch für mehrere bleibe.

9. Dem Gropius ist die Procura abgenommen. ¼ an dem Aeginischen Funde habe ich bereits bezahlt; die andern ¾ zahle ich laut Übereinkunft nach erfolgter Consignirung der Statuen, vom Tage derselben an gerechnet, in 2 Monathen den 1ten, im 3ten Monath den 2ten, im 4ten Monath den 3ten und letzten Termin. Von Wagner hab ich seitdem ausführliche Nachricht aus Rom; sehr freut mich dieser Erwerb.
10. Bei den Nachgrabungen, sowie Versendungen machen Sie mit Gropius keine Gemeinschaft, noch sonst Geschäft.
11. Foresti in Zante hat Basreliefs von Brunnen aus Korinth, die sehr schön seyn sollen, an sich gebracht. Erkundigen Sie sich doch für sich, um welchen Preis sie vielleicht zu haben wären?
12. Geben Sie beym Nachgraben auf die Griechen sorgfältig acht, daß sie nichts einschieben; sie sind gar zu große Freunde davon, und ärgerlich ist es, solche Fragmente zu verlieren.
13. Wann ist denn der Versteigerungstermin für den Fries bestimmt? — meinen 6ten Theil des Erlöses besorgen Sie mir auch ohne Gropius's Dazwischenkunft.
14. Da ich den Phygalischen Fries nicht kaufe, so braucht der Saal in dem Antikengebäude auch eben nicht die Länge zu haben. Aber einen Saal will ich, der ganz ausschließlich für die Statuen von Aegina bestimmt sey, so daß sie dort in 2 Reihen, wie sie es am Tempel waren, aufgestellt werden können.

Verbleibe des Herrn Barons sehr geneigter
Ludwig, Kronprinz.

An den Hrn. Br. Carl Haller v. Hallerstein in Athen.

Nr. 11 auf Nr. 6 u. 7 — Empfangen d. 12ten Mai über Constantinopel.
beantwortet den 14ten May mit Nr. 12. — München, d. 3ten Jäner 1814.

Mein Herr Baron! Ein besonderes Vergnügen war es mir, in diesen Tagen wieder Nachricht von Ihnen zu erhalten. Ich empfing nähmlich ein Duplikat von Nr. 5, dann Nr. 6 und 7, zwar nicht aus den Händen Ihres Freundes Linkh, den selbst zu sehen mich besonders würde gefreut haben, sondern mit der Post. Ich kann Ihnen nicht genug meine Zufriedenheit bezeugen, sowohl über die Genauigkeit, mit der Sie mir von allem Nachricht geben, als über die gewissenhafte Pünktlichkeit, mit der Sie sich mein Interesse angelegen seyn lassen. Empfangen Sie für alles meinen Dank.

2. Sie werden inmittelst meine Briefe Nr. 9 u. 10 empfangen und daraus ersehen haben, daß ich meine Absicht auf den Phygalischen Fries aufgegeben habe und für mich auf denselben nicht steigern lassen will. Es fällt also alles zurück, was hierauf Bezug hat. Daß Sie den 6ten Theil des Erlöses mir besorgen werden, brauche ich Ihnen nicht zu empfehlen, wie auch den Abguß.
3. Mit dem nächsten Briefe werden Sie mir wohl genau angeben können, wie viel Sie von jenen 6000 span. Tolleris, für welche ich Sie zu Ihren Auslagen auf den Fund von Phygalia akkreditirte, nach Berichtigung der Unkosten übrig behalten haben, diesen Rest kann ich alsdann auf die Berichtigung des Kaufschillings des Aeginischen Fundes verwenden.
4. Das fernere Nachgraben überlasse ich ganz Ihren eigenen Einsichten, wie und an welchen Stellen Sie es fürs beste halten, so auch, welche Geschäftsleute und Gehülfen Sie zur Erreichung Ihres Zweckes dazu zu brauchen Sie für dienlich erachten. Ich bin überzeugt, daß Sie das Mögliche thun werden, um meinen Wünschen zu entsprechen.
5. Bis in welchen Monath glauben Sie ohngefähr, daß sie mit den für Nachgrabungen bestimmten 4000 Tolleris reichen, und würden Sie es für zweckmäßig halten, noch mehr darauf zu verwenden? und antworten mir gleich darüber.
6. Alles, was Sie von Grabsteinen, Urnen u. d. g. Steinwerken überhaupt dort haben, wünsche ich seiner Zeit zu erhalten. Diese Alterthümer sind in einer Sammlung immer von großem Interesse. Sie heben indessen diese Sachen nebst jenen, die Sie noch finden werden, an einem sichern Orte auf, und alles miteinander kann dann späterhin unter Ihrer Begleitung hieher kommen.
7. Was Ihre in Nr. 6 erwähnten Bedenklichkeiten über die in Maltha befindlichen Statuen von Aegina betrifft, so bin ich deshalb gegenwärtig für meine Person um so weniger in Verlegenheit, als seitdem, durch die Veränderung der Politik Teutschlands, Bayern mit England in freundschaftlichem Verhältniß ist. Wenn nur einmal die Consignation erfolgt wäre, so würde die Erwirkung der Lizenz zur Ausfuhr aus Maltha nunmehr wenig Schwierigkeit haben. Sorgen Sie, was Sie können, daß die Consignation doch erfolge, und allenfalls mit 2 Gelegenheiten in duplo mir über Triest zugeschickt werde.
8. Es freut mich, daß Sie sich mit den Ihnen von mir aufgetragenen Plänen zu den beiden Gebäuden beschäftigen wollen. Meine Briefe Nr. 9 u. 10 enthalten darüber meine weitern Ideen: Von jenen sind 8, von diesen 4 Kopien auf verschiedenen Wegen an Sie abgegangen, von denen ich wenigstens

einige in Ihren Händen glaube. Ich hege zu Ihren auf dem schönsten klassischen Boden erhaltenen Kenntnissen das Zutrauen, daß meine Erwartung nicht unbefriedigt bleiben wird. Ich habe Ihnen schon gesagt, daß das Gebäude für Antiken eine Façade von 300 bayerischen Fuß Länge erhalten soll. Beiliegendes Längenmaß eines bayerischen Fußes kann Ihnen für die Proportionen zur Richtschnur dienen.

9. In feindlichem Verhältniße mit Frankreich, kann ich Ihrem Freunde Cockerell zu Erhaltung eines französischen Passes, um Italien zu bereisen, nicht mehr behülflich seyn: auch würde ein solcher ihm gegenwärtig nicht viel mehr nützen, indem nach allen Berechnungen, bis dieser Brief Ihnen zu Handen kommt, Frankreichs Herrschaft über Italien ein Ende haben wird.

10. In Betreff der Säulen an dem Gebäude Walhalla muß ich Ihnen bemerken, daß Sie auf keinen stärkern Durchmesser als 5 bayerische Fuß rechnen dürfen, indem der Salzburger Marmorbruch, aus dem sie genommen werden müssen, keine stärkern Massen liefert.

Mit wiederholtem Danke für Ihren Eifer des Herr Barons sehr gewogener

Ludwig, Kronprinz.

An den Hrn. Br. Haller von Hallerstein in Athen.

Athen d. 15. 8ber 1814. Haller.
Nr. 12 auf Nr. 8. u. 9. — München d. 26. Februar 1814.
beantwortet d. 21ten Septb. 1814
aus Constantinopel.

Mein Herr Baron! Gestern empfing ich die Abschriften von Ihren Briefen Nr. 6 u. 7, dann die Briefe Nr. 8 u. 9.

1. Es sey Ihnen mit Vergnügen erlaubt, Vorschußweise von meinen Geldern zweytausend Tolleris zu nehmen, um augenblicklich Ihre persönlichen Verbindlichkeiten lösen zu können. Ich gebe Ihnen dadurch gerne einen Beweis meiner Zufriedenheit mit den gefälligen Diensten, die Sie mir für meine Kunstliebe in jenem Lande geleistet haben und zu leisten bereit sind.

2. Sie äußern viele Besorgnisse in Betreff meines über die Aeginischen Statuen geschloßenen Kaufes: ich theile diese nicht ganz mit Ihnen, so weit sie den Kontrakt selbst betreffen; denn so oft ich auch den 2ten Vertrag vom 29ten April durchlas, so kann ich mich nicht überzeugen, daß der § 2., im Fall die Lizenzen in 8 Monaten nicht erfolgen, den Kauf gänzlich wieder aufhebe, sondern es ist darin nur gesagt, daß ich alsdann jeden Schadenersatz zu fordern berechtigt bin: — ist dieses doch nur eine Clausula poenalis, die nur dem zum Nachtheil gereichen kann, der in mora ist, und dieses sind die Verkäufer. Mir stünde es zu, dieser Versäumniß wegen den Contract umzustossen; will ich dieß aber nicht, so bleibt er in seiner Kraft, denn ich setze den Fall, die Verkäufer hätten ein Interesse dabei haben können, den Verkauf rückgängig zu machen, so hätten sie nur dürfen sich um die Lizenzen nicht bewerben; und dieser dolus sollte ihnen zum Vortheil gereichen? — welches unbillig wäre. Dieses, Herr Baron, sind meine Ansichten von der Sache nach dem Sinne des Contractes und juridisch betrachtet. —

Dann aber, gesetzt auch, die Nicht-Erfolgung der Lizenzen sollte den Kauf haben vernichten können, so behaupte ich, daß, da vor Ablauf des Termins von 8 Monathen Freundschaftsverhältniße zwischen Bayern und England eingetreten sind, keine Lizenzen also mehr erfordert werden, diese so gut als erfolgt angesehen werden müssen, und daher auch in dieser Hinsicht der fortdauernden Gültigkeit des Contractes nichts mehr im Wege stehe.

3. Mehr Besorgniß machte mir die, auch von Herrn Foresti mir früher mitgetheilte Brittische Ordre an den Gouverneur von Malta vom 27ten Juli. Indessen hab ich alle Ursache, von der Redlichkeit der brittischen Regierung zu erwarten, daß man gegenwärtig nicht mehr auf einer Maßregel bestehen wird, zu welcher nur die damals noch bestandenen feindlichen Verhältniße gerathen haben mögen. Ich habe darüber dem hiesigen englischen Gesandten meine Vorstellung machen lassen, welcher darüber nach London, mit allen Belegen über die Rechtlichkeit meines Erwerbes, berichtet hat. Ich habe alles Zutrauen auf den guten Erfolg dieses Schrittes.

4. Was Sie an den Depositär, H. Mak-Gill, deshalb nach Malta geschrieben haben, war sehr zweckmässig und hat meinen ganzen Beifall. Wäre es nicht thunlich, daß Sie und die übrigen Mitbetheiligten im Voraus eine gemeinschaftlich unterzeichnete Vollmacht an Jemanden nach Malta überschickten, in kraft welcher (sobald die obengenannte brittische Ordre zurückgenommen sein wird) die förmliche Übergabe der Statuen an denjenigen Geschäftsmann geschehen könne, der von mir eine Vollmacht aufweisen wird. Es liegt mir viel daran, daß diese, sobald es thunlich ist, erfolge; wovon, sobald Ihre Vollmacht nach Malta abgeht, Wagner und ich zu gleicher Zeit zu benachrichtigen wären.

5. Ich muß dabey bleiben, den Phygalischen Fries nicht zu erwerben; eine solche Acquisition ligt — nach mittlerweil gefaßten andern Entschlüssen — ganz außer meinen artistischen und finanziellen Plänen.

6. Da, wie ich sehe, Sie auf H. Gropius sehr viel Zutrauen haben, so habe ich so viel Zutrauen in Ihnen, um Sie keineswegs darin zu beschränken, sich desselben in Ihren dortigen Geschäften zu be-

dienen, so wie ich Ihnen in dieser Hinsicht auch schon in meinen frühern Briefen kein Ziel gesetzt habe.

7. Beiliegend die Bekanntmachung bewußter architektonischer Preisaufgaben.
8. Den Brief an Ihren H. Bruder nach Nürnberg habe ich gleich besorgen lassen.
9. Über den Verkauf des Frieses von Phygalia habe ich (außer dem oft früher Gesagten), meinen Antheil betreffend, nichts weiter zu erinnern.
10. Den angegebenen Weg für meine Briefe an Sie merke ich mir; — auch werde ich mich mit meinem Wechsler Carli benehmen, ob die künftig an Ihnen zu gebenden Kredite nicht auf ein anderes Haus in Constantinopel gestellt werden können.

Mit vieler Werthschätzung
Ihr Ihnen sehr gewogener
Ludwig, Kronprinz.

An den Hrn. B. Carl Haller v. Hallerstein in Athen.

(Fortsetzung folgt.)

Der wahre Name des Meisters



Wer unter den jetzigen Kunstforschern kennt nicht den Stilllebenmaler  Wer hat nicht vor seinen kräftig, wenn auch oft etwas trocken gemalten, schön beleuchteten Bildern gestanden und bedauert, über seinen Namen noch immer im Unklaren zu sein?

Glücklicherweise hat ein Fund im Haagschen städtischen Archiv diesen Zweifeln ein Ende gemacht. Der Meister heißt nicht C. Pottenburg, wie man in Dresden behauptet, nicht Cornelius Pierson, wie man in Berlin früher glaubte, nicht Clara Peeters, wie andere meinten, er heißt

Pieter Claesz, (van Haerlem.)

Wochenlang durchsuchte ich vergeblich die Inventare in den „Wees en Momboirkamer"-Papieren, ohne etwas Interessantes zu entdecken. Schon fing mein Mut an zu wanken. Da finde ich endlich das lehrreiche Inventar*) des Nachlasses von Thomas Robyn vom Jahre 1684 und lese u. a.:

„Een stilleven van Pieter Claesz van Haerlem."

Da haben wir ihn! So dachte ich sofort, denn auf mehreren der Bilder unseres Meisters steht unter dem Monogramm ein kleines HL. (U. a. auf einem sehr schönen Exemplar im Besitz meines Freundes, Ritter A. de Stuers, Ministerresidenten der Niederlande in Madrid.)

Natürlich suchte ich gleich bei van der Willigen, der aber wenig über ihn mitteilt. Er war Deutscher, in Steinfurt geboren und heiratete schon 1617 in Haarlem, welches Datum vortrefflich mit den frühen Daten auf seinen Bildern stimmt. Er starb in den letzten Tagen des Jahres 1660 und wurde am 1. Januar 1661 in Haarlem begraben. Sein Sohn, Claes Pietersz Berchem, hat den Namen seines Vaters verdunkelt, aber mit Unrecht. Unter den vielen Werken des Pieter Claesz (in Berlin, auch in Privatsammlungen, in Dresden, in kleineren deutschen Museen, im Haag bei Ritter V. de Stuers, in Madrid bei dessen Bruder, in Lucca in der Galerie Mansi, wo sie dem Pietro Candido zugeschrieben werden 2c.) sind manche so ausgezeichnet durch die schöne leuchtende Farbe, das viele Licht und die vortreffliche Malerei, besonders von metallenen Gegenständen, daß sie zu den besten Stillleben des 17. Jahrhunderts gerechnet werden dürfen.

---

*) Ich werde dieses Inventar in „Obreen's Archief" nächstens publiziren.

Wer noch überzeugendere Beweise für den Pieter Claesz haben will, der lese, was Houbraken (II, bei Berchem) über ihn sagt:

„Berchem was de zoon van Pieter Claesz van Haerlem, die eerst visschen, naderhant kleine stukjes schilderde daar doorgaans een tafeltje in kwam met alderhande soort van suikerbanket in een Zilvere Schaal of porceleine schotel.“

Also fort mit Pottenburg, Pierson, Peeters &c. aus den Katalogen und für unseren Monogrammisten seinen Namen zurück: Pieter Claesz van Haerlem.

Haag, Mai 1882. **A. Bredius.**

Notiz.

Der Hermes des Praxiteles. Im Auftrage der Generaldirektion der königlichen Museen in Berlin hat der Bildhauer Professor F. Schaper den in Olympia gefundenen Hermes des Praxiteles im Gipsabguß ergänzt. Wir geben diesen Restaurationsversuch in einem Holzschnitt nach der Arbeit Schapers wieder, die gegenwärtig in der Formerei der kgl. Museen für auswärtige Sammlungen vervielfältigt wird. Da das Köpfchen des kleinen Dionysos und der rechte Fuß des Hermes, der des Standbeins, noch nachträglich gefunden worden sind, lagen die Hauptschwierigkeiten, welche sich dem Restaurator in den Weg stellten, in der Lösung der Frage: Was hat der Gott in den Händen gehalten? Die lebhafte Körperbewegung des Bacchusknaben ergab zunächst, daß das Kind nach einem Gegenstande aufwärts gestrebt haben muß, welchen Hermes in der erhobenen Rechten hielt. Dr. Treu hat bereits vermutet, daß dieser eine Traube gewesen ist, und der Bildhauer hat sich dieser Hypothese, die kaum noch auf Widerspruch stoßen dürfte, angeschlossen. Dagegen haben sich der Wahrscheinlichkeit der anderen Vermutung, daß der Gott in der Linken einen Thyrsosstab gehalten habe, äußere Hindernisse in den Weg gestellt. Praktische Versuche Schapers haben nämlich ergeben, daß ein Stab schlechterdings nicht in den halbgeöffneten Fingern der linken Hand Platz finden kann. Schaper glaubt daher, die Öffnung der Finger durch den Druck erklären zu müssen, welchen das auf dem Unterarm des Hermes sitzende Kind auf die Sehnen dieses Gliedes ausübt. Wenn man an sich selbst diesen Versuch macht und das dicke Fleisch des Unterarmes mit der anderen Hand preßt, wird man fühlen, daß sich die Finger der Hand unwillkürlich nach der Handfläche zusammenkrümmen. Die eingehende Beschäftigung des modernen Künstlers mit dem Werke des Praxiteles hat den ersteren übrigens mit ungemessener Bewunderung für den antiken Meister erfüllt, dem seine Zeitgenossen Lobeserhebungen spendeten, deren Berechtigung wir wenigstens durch eine Originalarbeit des attischen Meisters bestätigt finden. A. R.





Der Hermes des Praxiteles.

Restauration von Fritz Schaper.

Zeitschrift für bildende Kunst. XVIII. Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



DER H. LUKAS.

Flügelbild des Peringsdörfer'schen Altars im Germanischen Museum
zu Nürnberg.

Lichtdruck v. A. Frisch Berlin



Michael Wolgemut.

Die Wandlungen seiner Malweise.

Von Woldemar von Seidlitz.

Mit Abbildungen.

In der stattlichen Gemäldegalerie des Germanischen Museums zu Nürnberg, welche aus den zerstreuten Sammlungen der Stadt gebildet und im Frühjahr 1882 eröffnet worden ist, befinden sich dem Katalog zufolge 11 Tafeln von Wolgemut, 4 andere, die möglicherweise von ihm gemalt sind, und eine beträchtliche Reihe von Werkstatt- und Schulbildern. Die Notwendigkeit, ihnen gegenüber einen festen Standpunkt einzunehmen, bot die Veranlassung zu den nachfolgenden Zeilen, welche auf Grund einer vergleichenden Analyse dieser Bilder, sowie anderer, zum Teil in unmittelbarer Nähe Nürnbergs befindlicher, die Eigenart des Meisters sowie die verschiedenen Entwickelungsstufen seiner Malweise festzustellen suchen. Sehr wertvolle von L. Scheibler mir zur Verfügung gestellte Notizen boten eine willkommene Vervollständigung dieser Aufzeichnungen. Trotzdem wir über Wolgemut mehr urkundliche Nachrichten besitzen, als über irgendwelchen anderen deutschen Maler des 15. Jahrhunderts, trotzdem viele Schriftsteller, wie Quandt, Waagen, Förster, Hotho, Schnaase, Woltmann, eingehend über ihn gehandelt und zuletzt Thausing in seinem „Dürer" ihm eine gerechte Würdigung hat zu teil werden lassen: erscheint es in Anbetracht der fast verwirrenden Verschiedenartigkeit des Stils seiner Werke und der zum Teil wenig verbreiteten, zum Teil noch schwankenden Kenntnis mancher derselben nicht überflüssig, wenn von neuem der Versuch angestellt wird, ein Bild dieses Meisters zu entwerfen, der sowohl durch die hervorragende Rolle, welche er während eines halben Jahrhunderts in der Nürnberger Schule gespielt, als auch namentlich durch den Umstand, daß er Dürer in nachhaltiger Weise die Bahn gewiesen, wohl geeignet ist, unser lebhaftes Interesse in Anspruch zu nehmen.

Die Hauptstaffeln seiner Entwickelung werden bekanntlich durch die drei großen um je zwanzig Jahre auseinander liegenden Altäre: den Hofer von 1465 (in der Münchener Pinakothek), den Peringsdörferschen von 1487 (im Germanischen Museum, ehemals in der Augustinerkirche zu Nürnberg) und den Schwabacher von 1506—1508 repräsentirt, zwischen welche Arbeiten noch die folgenden datirbaren Werke fallen: der Zwickauer Altar von 1479 und die Malereien im Goslarer Rathaus, von ca. 1500. Daß so weitschichtige Unternehmungen ohne beträchtliche, mit den Jahren sogar stark zunehmende Beiziehung von Gehilfen nicht durchgeführt werden konnten, ist selbstverständlich. Es muß daher stets auf den mehr oder weniger großen Anteil, den dieselben an den einzelnen Werken gehabt haben mögen, Rücksicht genommen werden.

In dem Hofer Altar erscheint der Meister abhängig von der vlämischen Schule der Richtung des Rogier van der Weyden[1]): mäßig bewegte, nicht überfüllte Komposition mit ziemlich schmächtigen Gestalten, deren oben breite, nach unten sich zuspitzende Köpfe verhältnismäßig groß sind; reiche, liebevoll durchgeführte Landschaft, gewöhnlich einen Ausblick in weite Fernen mit Meer und Bergen bietend; emailartige kräftig leuchtende Farben von gesättigter Harmonie bei heller, in den Schatten rötlicher Karnation; mehr Leben und Dramatik als bei den Niederländern, jedoch noch ohne übermäßige Verzerrung in Geberde und Ausdruck bei den männlichen Gestalten; die Frauen fast anmutig und lieblich. Das sind die Eigenschaften, die charakteristisch erscheinen für diese Bilderreihe von freudigem, klarem und lichtem Eindruck. Das Werk ist als von Wolgemut stammend nicht weiter beglaubigt, aber die Wiederkehr derselben Züge auf späteren Werken des Meisters rechtfertigt vollkommen die überlieferte Benennung.

Von dem Zwickauer Altar vom Jahre 1479 vermag ich freilich nicht aus eigener Anschauung zu sprechen; nach L. Scheiblers Mitteilung steht derselbe dem Peringsdörferschen im Stil näher als dem Hofer. Jedenfalls ist die große Kreuzigung im Germanischen Museum (Nr. 110), welche im Katalog als eine freie Wiederholung eines der Bilder dieses Zwickauer Altars bezeichnet wird, weder eine Wiederholung hiervon, noch scheint sie überhaupt von Wolgemut selbst gemalt zu sein. Die Komposition, in Zwickau schmal und überhöht, ist hier in die Breite gezogen; die Stellungen einiger Hauptpersonen kehren freilich hier wieder, aber die Gruppirung ist eine andere und die Anzahl der unter den Kreuzen Versammelten eine weit größere. In Zeichnung wie in Färbung weicht das Bild von Wolgemuts Weise ab: die Figuren sind in ihren Verhältnissen normaler als bei ihm üblich, haben nicht so große Köpfe und so schmächtige Leiber; der Ausdruck der Gesichter aber ist wesentlich schwächer und matter, freilich auch durch eine gewisse Sanftheit bestechender; die Färbung ist greller, in der Karnation röter. Stark weicht auch die Landschaft, ein wenig zurücktretendes, einförmig ausgeführtes Waldgehege, von Wolgemuts reicher Kompositionsweise, im besonderen auch von dem Bilde des Zwickauer Altars, ab. Im ganzen ist die Behandlungsweise eine gewandte, wohlgefällig die Formen rundende; das Detail aber markirt sie nicht scharf und geht nicht auf äußerste Vollendung aus. — Dieselben nicht auf Wolgemut deutenden Merkmale kehren auf zwei anderen daselbst dem Meister zugeschriebenen Bildern wieder: einer Anbetung der Könige und einer Maria am Betpult (Nr. 112 und 111). Diese beiden als Rück- und Vorderseite zusammengehörenden Darstellungen, zu denen nach Mitteilung von L. Scheibler die Flügelbilder: eine Anbetung der Hirten und der Engel der Verkündigung, im Bayerischen Nationalmuseum zu München gehören, mögen von derselben Hand herrühren, wie obige Kreuzigung. Gute Schulbilder sind sie jedenfalls.

Dagegen erscheint als durchaus des Meisters würdig das höchst vollendete Einzelbildnis desselben Würzburger Kanonikus Schönborn (Germ. Mus. Nr. 103), welcher als Besteller vorn auf dem soeben erwähnten Kreuzigungsbilde Nr. 110 kniet; es zeigt dieselbe seine Behandlungsweise wie das kleine Frauenbildnis vom Jahre 1478 in Kassel, ferner (nach Scheibler) das „Sigmund Holbein“ genannte Frauenbildnis in der Londoner Nationalgalerie, Nr. 722. — Als dieser mittleren Zeit angehörend muß auch die große

1) Gewisse Typen, wie z. B. auf der Kreuzabnahme der Nikodemus, sind letzterem direkt entlehnt; mit Unrecht versetzt somit Hotho, II, 256, diesen Altar in eine Periode, da Wolgemut noch keinen Einfluß von den Niederländern erfahren hatte.

Kreuzigung der Münchener Pinakothek (Nr. 1423) angeführt werden, wohl das schönste Bild, das Wolgemut geschaffen, von ergreifender Energie im Ausdruck und tiefer Kraft der Farben. Endlich der Hallersche Altar in der heil. Kreuzkirche zu Nürnberg, dessen beide innersten Flügelbilder: die Kreuzschleppung und die Auferstehung Christi, wohl gewiß vom Meister selbst ausgeführt sind.

Der Peringsdörfersche Altar von 1487 zeigt Wolgemut in der Vollkraft seiner Eigenart, an der Spitze einer spezifisch nürnbergischen Schule, der er selbst das Gepräge verliehen, umgeben von Ateliergenossen, die so völlig sich in die Weise des Meisters eingearbeitet haben, daß ihre helfende Hand nur dem Grade der Ausführung nach, nicht aber infolge abweichender äußerer Qualitäten, wie Zeichnung und Färbung, herauserkannt werden kann. Das ist die Zeit, die Dürer in des Meisters Atelier verbrachte und dazu benutzte, die Technik seines Handwerks von Grund aus kennen zu lernen. An den vlämischen Einfluß erinnert jetzt nur weniges. Nicht mehr gleichmäßige und darum wohlthuende Disposition der Figuren und Farben bildet hier das Ziel, sondern möglichst frappante, dem Leben abgelauschte Charakteristik und ein reichbelebter, scharf markirter Kontur. „Scharf zu individualisiren, lebendig zu bewegen und die heilige Geschichte in die Form seiner Umgebung zu kleiden, ist sein Hauptproblem" (Hotho, Gesch. d. deut. u. niederl. Mal. II, 253). Diese Bestrebungen gehen somit den gleichzeitigen Schongauers parallel, und werden schließlich von Dürer, der sie zu höchster Vollkommenheit bringt, auf seine eigenen Nachfolger übertragen. Nur verfällt Wolgemut leichter als der Elsässer Meister in Übertreibung, und zwar mehr noch in den Geberden und Bewegungen, als im Ausdruck der Köpfe, die zum großen Teil im Typus gemein, aber von hoher Lebendigkeit erfüllt sind. Andererseits gelingt es ihm durchaus nicht immer, die Haltung seiner Figuren völlig zu beleben; manche derselben bleiben noch steif und leblos, so namentlich hier die reichlich lebensgroßen Einzelfiguren von Heiligen auf den Außenseiten, unter denen wiederum die weiblichen Gestalten durch eine gewisse Anmut ansprechen. Unter den acht, zu je zweien übereinander disponirten Heiligengeschichten werden wohl die vier Scenen aus dem Leben des heil. Veit, weil matter und lahmer, in der Hauptsache auf Gehilfen zurückzuführen sein; die übrigen aber: die Heiligen Bernhard, Christoph, Lukas und Sebastian, dem Meister selbst angehören.[1]) Mag auch die Farbe durch Firnis trüb geworden sein, so ist sie jedenfalls ursprünglich weit tiefer gestimmt gewesen, als auf den bisher erwähnten Bildern. Schon die dunklere, fast schwarze Anlage der Schatten, nicht nur in den Gewändern u. s. w., sondern auch in den Fleischteilen — an Stelle der früheren hellrötlichen — mochte in Verbindung mit den festbestimmten Umrissen solches bedingen. Die Landschaft, bereits früher mit Liebe durchgebildet, ist noch reicher im einzelnen gestaltet, der stark vortretende Vordergrund mit seinen Gräsern und Blumen und Insekten sorgfältigst ausgeführt.

In diesem scharfen Blick Wolgemuts für das Detail der Erscheinungen, der ihn im Bildnis- und Landschaftsfach sein Höchstes leisten ließ, liegt wohl auch die Erklärung für Dürers ausgesprochene Vorliebe für die gleichen Zweige: denn hierin konnte er am meisten von seinem Lehrer profitiren, wie schon das Bildnis seines Vaters vom Jahre 1490 in den Uffizien und seine Landschaften auf den Holzschnitten zur Apokalypse beweisen. Im

1) Zwei dieser für Wolgemut in der Vollkraft seines Schaffens besonders charakteristischen Darstellungen, und zwar die beiden von Waagen, Handb. I, 193 oben, ihm ausdrücklich zugeschriebenen, sind hier in getreuen Nachbildungen beigegeben.

übrigen aber ist Wolgemut, der Haupt-Illustrator seiner Periode, ein tüchtiger, erfindungsreicher, jedoch seine Vorwürfe wenig verinnerlichender, ihnen wenig von dem besonderen Stempel seines Geistes mitteilender Maler. „Es fehlt bei ihm," wie Schnaase (Gesch. d. bild. Künste VIII. 383) sagt, „der belebende Hauch der Poesie, der rechte Brustton tieferer Empfindung. Die Würde streift an spießbürgerliche Steifheit, die Schönheit an Leere, die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes ist ermüdend, und es ruht auf den meisten seiner Tafeln eine Schwere, die uns keine volle Freude empfinden läßt." Einem bestimmten Schönheitsideal strebt er nicht, wie etwa Schongauer, nach. Seine oft im Ausdruck anmutigen Frauen- und Jünglingsgesichter sind dem Schnitte nach meist konventionell; diejenigen der Kinder, namentlich des Christkindes, sind stark markirt, daher unnatürlich; nur die Männerköpfe bekunden ein, sogar starkes, Streben nach Individualisirung.

Von den Bildern des Germanischen Museums dürfte dieser Periode seines Lebens das Brustbild eines alten bartlosen Mannes in hohem schwarzem Filzhut, auf grauem Grunde, angehören (Nr. 102). Auch das schöne Bildnis des Konrad Im Hoff, von 1486, in grünem Kleide, mit einer Nelke in der Hand, in der von ihm gestifteten Kapelle des Rochuskirchhofs, scheint von Wolgemut selbst herzurühren. Werkstattbilder dieser Zeit sind reichlich im Germanischen Museum, in der Lorenzkirche und in verschiedenen Orten der Umgegend Nürnbergs vorhanden. Eine weitere Stufe der Entwickelung repräsentirt das äußerst vollendete kleine Bildnis eines jungen Mannes mit langen Locken, in hellblauem Rock und roter Mütze, auf schwarzem Grunde (Germ. Mus. Nr. 104). Hier ist kaum ein Rest von Befangenheit übrig geblieben und die Freiheit der Hand ist eine so hohe, daß das Bildchen nicht wohl früher als gegen Ende des Jahrhunderts angesetzt werden kann.

Der von Waagen als eines seiner schönsten Werke gepriesene und infolgedessen allgemein als solches in den Handbüchern bezeichnete Heilbronner Altar, ein um 1500 entstandenes Werk,[1]) muß vollständig aus dem Spiel bleiben, da er mit Wolgemut kaum etwas zu schaffen hat, — sagt doch Waagen (K. u. K. I, 308 unten) selbst, daß diese Bilder „alles, was ihm sonst von Wolgemut bekannt ist, übertreffen" — sondern von einem Künstler herrührt, der seinen Werken durch Anwendung bunter, lichter Farben, durch rundliche Zeichnung der Formen ein fröhliches Ansehen zu geben weiß, aber im Ausdruck und in der Bewegung seiner Figuren sehr flau und allgemein ist. L. Scheibler macht mich darauf aufmerksam, daß das Bild der heiligen Sippen vom Jahre 1504 (Waagen, K. u. K. I, S. 166), in der Lorenzkirche zu Nürnberg, ziemlich gegenüber der Sakristeithür, von derselben Hand herrühre.

Die Malereien in Goslar, direkt auf die Holztäfelung (nicht etwa erst auf Leinwand) in Deckfarben ausgeführt, vom Jahre 1500 etwa, lassen sich wegen ihrer vorwiegend dekorativen Bestimmung nur bis zu einem gewissen Grade für eine Charakteristik des Meisters verwenden. In Färbung und Zeichnung stehen die gelungensten der dortigen Kompositionen, die zwölf Sibyllen, dem Schwabacher Altar schon recht nahe. Diese sehr mannigfaltig aufgefaßten und charakterisirten Gestalten sind durchgehends in überaus reiche Gewänder gekleidet und zeichnen sich durch kräftige harmonische Färbung aus. Bei angenehmer Fülle der Körperformen sind sie doch langgestreckt, dabei in Haltung und Bewegung graziös; auch hier ist der Gesichtsausdruck meist ein sehr anmutiger und über-

1) Abgebildet bei Hocker, Heilsbronnischer Antiquitätenschatz, zu S. 10.



Der h. Bernhard.

Flügelbild des Peringsdörferschen Altars im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Federzeichnung nach dem Original von C. Daumerlang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.

dies weit individuellerer als derjenige, welcher bei Frauengestalten auf früheren Werken konstatirt werden konnte. Schöne, zum Teil sehr fein ausgeführte landschaftliche Hintergründe heben die Figuren vorteilhaft heraus. Die Konture sind schwarz und fest umrissen, die Modellirung ist eine zeichnende. Weit weniger interessiren die zwischen diesen Sibyllen angebrachten Kaiserfiguren. Von den übrigen Malereien in diesem Raume sind noch zu erwähnen: dem Eintretenden gegenüber die heil. Jungfrau, in Glorie und von Engeln umgeben, auf Wolken stehend; ihr Typus zeigt noch eine recht starke Befangenheit in der älteren Tradition. Der sie anbetende Bürgermeister Papen, ganz in Schwarz gekleidet, ist dagegen ein tüchtiges, lebensvoll erfaßtes Porträt. Am rohesten sind die vier in die Mitte der Decke eingelassenen Scenen aus dem Leben Christi; wenn auch nicht weniger kraß in den Farben, so doch immerhin von mannigfaltigerer Charakteristik sind die vier an den Ecken der Decke angebrachten Evangelisten und die Propheten in den Zwischenfeldern. Diesen Malereien schließen sich die Tucherbildnisse in Kassel und Weimar, welche Thausing (S. 62) mit Nachdruck dem Wolgemut vindizirt, nahe an. So sehr man sich auch versucht fühlt, sie wegen ihrer sorgsamen Durchführung und der vollendeten Modellirung gleich dem Bildnis des Oswald Krell von 1499 in der Münchener Pinakothek Dürer zuzuschreiben — wie solches auch der Katalog der Kasseler Galerie gethan, so erscheinen uns doch die angeführten Eigenschaften auf letzterem Bilde in unvergleichlich höherem Grade vorhanden zu sein. Dazu kommt, daß das Bildnis des Krell von jener inneren aus den Augen sprühenden Glut erfüllt ist, welche Dürers frühen Bildnissen, wie auch dem jüngst aus der Hamilton-Sammlung für das Berliner Museum erworbenen Männerbildnis, jenes dämonisch Packende verleiht, das sie auszeichnet, doch in den starr und ruhig blickenden Tucherbildnissen nicht anzutreffen ist. Übrigens harrt diese Frage, die bezeichnend ist für den Parallelismus, welcher zu einer bestimmten Zeit zwischen den Bestrebungen des Lehrers und des Schülers geherrscht haben muß, noch ihrer endgültigen Lösung.

Bei dem Schwabacher Altar gilt es vorab die Verschiedenheiten, welche sich in der Ausführung der einzelnen Teile bemerklich machen, zu konstatiren; sodann die Frage zu erwägen, wie weit eigenhändige Ausführung durch den Meister angenommen werden darf. Ist der Altar geschlossen, so sieht man in der Mitte vier Scenen aus der Leidensgeschichte Christi zu je zweien übereinander, auf den feststehenden Flügeln die überlebensgroßen Heiligen Johannes d. T. und Martin; letzterer ist mit der Jahrzahl 1506 bezeichnet.

An der freieren Art, mit der namentlich die Gestalt Johannes d. T. bewegt ist, und an dem Bestreben, sie völlig vom Grunde abzuheben, merkt man noch deutlicher als an den Goslarer Malereien, daß eine neue Zeit angebrochen ist, deren Errungenschaften Wolgemut sich zu eigen zu machen, deren Tendenzen er aufzunehmen sucht. Er behandelt den Umriß einfacher und größer, bringt eine reichere Abstufung in die Modellirung der Schatten, hebt die Lichtpartien durch hellere Färbung kräftig heraus; daß ihm hierbei eine völlig einheitliche Durchbildung nicht gelingt und es immerhin fühlbar bleibt, daß hier nur eine Anlehnung an das neue Verfahren, kein durch Studium bedingtes Aufnehmen desselben stattfindet, erklärt sich aus dem langen Wege, den der Meister bereits hinter sich hat. Es ist somit nur natürlich, daß er daneben alle Eigenschaften seiner früheren Zeiten beibehält: die derbe Auffassungsweise, gewöhnlichen Typus, die spitze Zeichnung, namentlich in den knittrigen Faltenbrüchen, endlich auch die tiefe, etwas gläserne Färbung und die minutiöse Sorgfalt, mit welcher er Hinter- und Vordergrund behandelt.

Thausing (S. 65) behauptet, die Komposition des Martinsbildes auf dem feststehenden Flügel „entspreche“ dem Holzschnitt, welchen Bartsch sub App. 18 Dürer zuschreibt, welcher jedoch somit Wolgemut zuzuteilen wäre. Doch sind für solch eine Annahme die Berührungspunkte beider Darstellungen zu geringe. Das Pferd, noch hölzerner gebildet, zeigt im Holzschnitt den Kopf von vorne — im Gemälde von der Seite; dort ruhen dessen vier Beine steif auf dem Boden, während hier das linke Vorderbein erhoben ist; hier steht der Krüppel, dort sitzt er auf der Erde. Die ähnliche Körperhaltung des Heiligen auf beiden Darstellungen bildet eigentlich die einzige Übereinstimmung; die Bewegung der Glieder sowie die Kleidung sind wiederum ganz verschieden: im Gemälde z. B. blickt er empor — im Holzschnitt senkt er das Haupt; dort ist seine Rechte mit dem Schwert erhoben, hier gesenkt; die Kleidung dort prunkhafter u. s. w. Waagen (K. u. K. i. D. I, 295), der einzige, der genauer die in dem Altar vertretenen Stilverschiedenheiten untersucht hat und dessen Urteil wir uns hier im wesentlichen völlig anzuschließen haben, spricht nur diese beiden festen Flügel dem Meister zu. Alles übrige sei ohne Zweifel nach Wolgemuts Kompositionen, jedoch nur von Schülern und Gehilfen ausgeführt. Wir glauben, daß eine so scharfe Scheidung hier nicht am Platz ist; sondern, daß verschiedene Schüler in solcher Weise mit dem Meister zusammengearbeitet haben, daß erstere die Ausführung der einzelnen Bilder im wesentlichen besorgt — woher die von Waagen konstatirte Verschiedenheit der Hände — Wolgemut selbst aber an alle die vollendende Hand gelegt und dadurch den Darstellungen jenen gleichmäßigen Charakter verliehen habe, welcher uns im ersten Augenblick entgegentritt. Daß der Meister zu einer Zeit, da Dürer bereits seit mehreren Jahren sich zum herrschenden Maler aufgeschwungen hatte, noch solchen Einfluß ausgeübt habe, um jüngern Malern seine Stileigentümlichkeiten aufzuoctroyiren, können wir nicht wohl annehmen: deren Arbeiten den einheitlichen Stempel zu verleihen, wird somit ihm selbst obgelegen haben. Die Annahme endlich, daß Wolgemut selbst nicht nur alle Bilder vollendet, sondern auch ausgeführt habe, und daß die Verschiedenheiten sich aus den Wandlungen seines Stils während einer voraussichtlich vieljährigen Arbeitsperiode erklären, entbehrt der thatsächlichen Begründung.

Die vier Passionsscenen, figurenreiche, gedrängte, unruhige Kompositionen, stimmen z. B. in Formgebung und Färbung wohl zu den beiden festen Tafeln, erweisen sich jedoch durch gewisse manieristische Unarten, wie die rundlichen Typen und das übertrieben glatte Relief, welches den Figuren mittels tiefer Schatten und sehr heller lokalfarbiger, daher schillernder Lichter gegeben wird, endlich die leichte und flüchtige Behandlung der Landschaft, als im wesentlichen von der Hand eines bestimmten Schülers ausgeführt. An Schäufelein, dessen Hand Thausing namentlich im Kreuzigungsbilde zu erkennen meint, möchten wir um so weniger denken, als derselbe, wie aus dem schönen, von 1508 datirten Kreuzigungsbilde des Germanischen Museums hervorgeht, um diese Zeit bereits ein so völlig ausgebildeter Maler, und zwar der Dürerschen Schule, war, daß er schwerlich bei Wolgemut Dienste angenommen haben wird. Aber eine an ihn stark erinnernde Hand erkennen wir sowohl hier als auch in den acht Legendenbildern, die in zwei Reihen übereinander bei geöffnetem ersten Flügelpaar sich zeigen; jedoch mit Ausnahme der sofort zu erwähnenden Predigt Johannis d. T. Als Merkmale wären zu nennen, außer den bereits von Waagen aufgeführten bläulich gebrochenen Schatten des Weiß, noch die schwarzen, die Figuren hart heraushebenden Konture, sowie die malerische Behandlung der Landschaften, deren mächtig aufragende blaue Gebirge von den zackigen Felsbildungen und den

grünlichen Fernen Wolgemuts wesentlich abweichen. Der auffällige Unterschied zwischen den Passionsbildern und diesen Darstellungen, indem bei ersteren der Raum durch eine Überfülle von Figuren in gleichmäßiger Weise so ausgefüllt ist, daß er auch in seiner vollen Tiefe erscheint, während ihn bei mehreren der letzteren nur wenige, zudem etwas klein gehaltene Figuren spärlich füllen: dieser Unterschied läßt sich wohl damit erklären, daß Wolgemut auf die Komposition der inneren Bilder, wie natürlich, eine geringere Sorgfalt verwendet habe als auf die der äußeren; ist doch auch deren Ausführung eine flüchtigere.

In dem derselben Reihe angehörenden Bilde der Predigt Johannes des Täufers glaubt Waagen (S. 295 folg.) die Hand desselben Gehilfen Wolgemuts zu erkennen, welcher mehrere noch in der Lorenzkirche befindliche Bilder gemalt hat. Der wesentlich abweichende, viel altertümlichere Charakter dieses Bildes ist augenscheinlich; nur glauben wir, daß gerade hier gewisse Eigentümlichkeiten auf Wolgemut selbst deuten, indem einzelnes, wie z. B. die etwas starre Anordnung der Zuhörerschaft, noch an manches seiner früheren Werke erinnert; anderes, wie z. B. die Landschaft, den gleichen Charakter hat wie die Goslarer Malereien, oder selbst, wie z. B. der Johannes, im Typus mit den Bildern der feststehenden Flügel übereinstimmt.

In den Flügeln der Altarstaffeln endlich, welche in schönen Halbfiguren die beiden Johannes, Anna und Elisabeth zeigen, können wir nicht etwa, wie Waagen will (S. 296), die Hand bloß eines „noch geringeren Gesellen" erkennen, sondern stimmen vollständig mit dem vorsichtigen Hotho (II, 263) darin überein, daß dieselben von Wolgemut herrühren dürften. Ihr dem Beschauer nahegerückter Standort rechtfertigt die Anwendung größerer Sorgfalt bei der Ausführung. Auch hier stellen sich als nächste Vergleichspunkte einerseits die Goslarer Malereien, andererseits die Bilder der feststehenden Flügel dar, wegen der sorgfältigen Naturbeobachtung und Modellirung in den durchgebildeten Gesichtern; während die zart kindlichen, wie z. B. Maria und Elisabeth, noch konventionell bleiben und die ganze Auffassung noch eine altertümliche ist.[1])

Wir gewinnen somit als Gesamtbild von Wolgemuts künstlerischer Persönlichkeit dasjenige eines Unternehmers in großem Maßstabe, der die verschiedenartigsten Kräfte zur Mithilfe heranzuziehen wußte, dabei selbst, trotz seiner 72 Jahre, dem Zug einer neuen Zeit zu folgen suchte. Von einer Beeinflussung etwa durch die spezielle Richtung seines ehemaligen Schülers Dürer ist freilich, wie bereits Thausing hervorgehoben hat, nichts zu spüren.

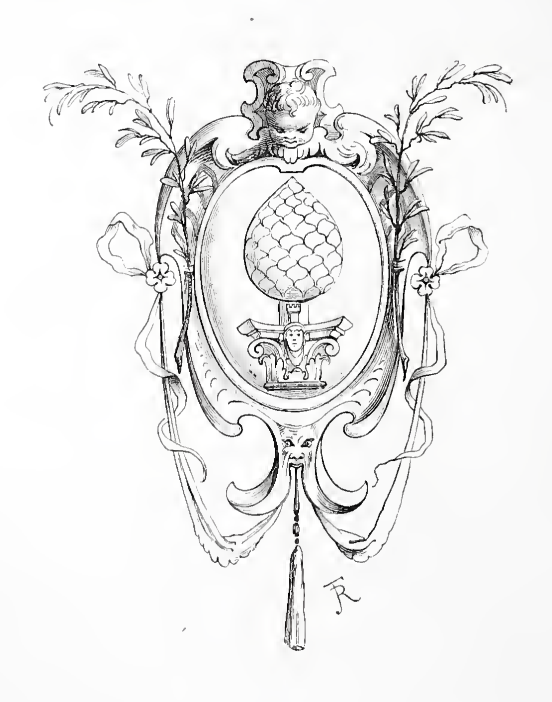
Derselben Zeit schreibt L. Scheibler, nach persönlicher Mitteilung, die in Wolgemuts Werkstatt gefertigten Altarflügel in der Predigerkirche zu Erfurt, acht Passionsscenen darstellend, zu (während die Flügel des Hauptaltars der Reglerkirche daselbst von einem dem Wolgemut gleichzeitigen oder etwas früheren Franken oder Sachsen seien, aber ohne nähere Beziehung zu ihm, überdies ziemlich roh; bereits von Kugler, Kl. Schriften, II, 28, ihm abgesprochen); der Spätzeit des Meisters aber die sieben Darstellungen der Schmerzen Mariä, datirt von 1514[2]), in der Dresdener Galerie Nr. 1865—1871 (alte Nrn. 1731—1737), wo sie unter der Bezeichnung: „Unbekannt, Schule Dürers" gehen. Diese Lösung einer interessanten Frage — die Bilder sind nämlich für Erzeugnisse obigen Jahres sehr altertümlich und sehen so aus, als ob sie in den ersten

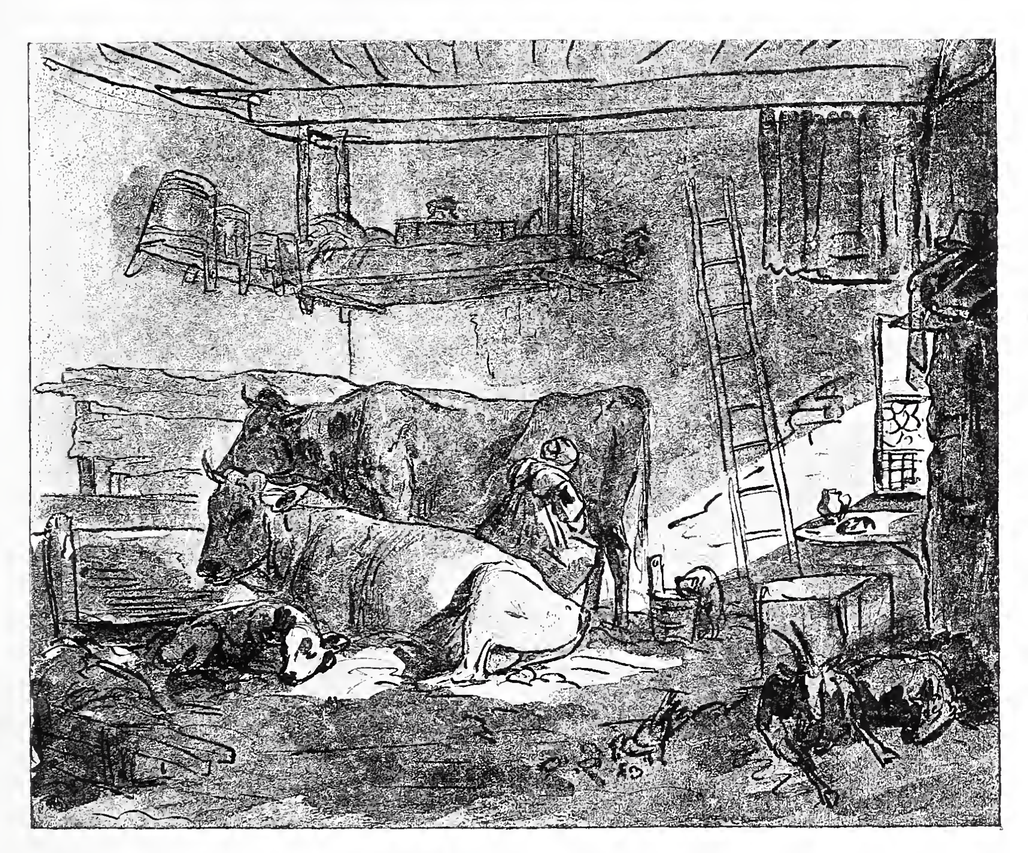
1) W. Kandel in Schwabach hat alle einzelnen Bilder des Altars sehr gut photographirt.

2) Auf dem Bilde der Kreuzigung, auf einem Stein des Stadtthors, rechts über der Schulter eines der die Leiter tragenden Schergen, in sehr kleinem Maßstabe (Scheibler).

Jahren des XVI. Jahrhunderts entstanden seien — erscheint als eine beruhigende und sehr erfreuliche. Ferner in der Prager Galerie Nr. 101 und 93 (alte Nrn. V, 17 und 9), unter dem Namen Burgkmairs: Heinrich und Kunigunde, lebensgroße Figuren auf zwei Tafeln; und in der städtischen Sammlung zu Chemnitz die bereits von Waagen (K. und K. in D. I, 25) der Spätzeit des Meisters zugeschriebenen Altarflügel mit vier überlebensgroßen einzelnen Heiligengestalten, welche sich eine Zeit lang im Altertumsmuseum im Großen Garten bei Dresden befanden (abgeb. in den Mitteil. des königl. sächs. Vereins für Erforschung ꝛc. der vaterl. Altert. VI, 63. ff.).

Von der Frische, welche sich Wolgemut bis in seine letzten Lebensjahre bewahrt hat, giebt das schöne, lebensvolle Bildnis, welches sein Schüler Dürer im Jahre 1516 gemalt (in der Münchener Pinakothek) beredtes Zeugnis. Das Auge blitzt in ungebrochener Kraft, der ernste Mund ist zusammengepreßt, kühn springt die fein geschnittene Nase aus dem knochigen Gesichte vor. Die tüchtige, stets zu allem bereite Arbeitskraft, welche sich durch kein Jagen nach schwer darstellbaren Phantasiegebilden beirren ließ, das ist es, was wir vornehmlich aus diesem Bildnis herauszulesen glauben; so auch stellen wir uns gern den Meister vor, der ganzen Generationen die Bahn wies und schließlich, nachdem er einen Schüler herangebildet, der größer ward als er selbst gewesen, noch genug Elastizität des Geistes besaß, um sich selber, und zwar mit Erfolg, der ihm fremden neuen Richtung zuzuwenden.





Das Innere eines Kuhstalles; Sepiazeichnung (1828).
(Vergl. Nr. 55 des Einnahme-Buchs.)

Friedrich Gauermanns Einnahme-Buch.

Ein Beitrag zur Charakteristik des Künstlers.

Von Carl von Lützow.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

1827	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
April (49. 50)	Zwei Bilder von gleicher Größe, vorstellend: das eine, freundliche Gegend mit Tieren, im Vordergrunde eine alte Rüster, worunter im Schatten eine schwarze Kuh und ein Paar Ziegen liegen; das andere, ein geschlossener Gegenstand; ein großer Nußbaum, den man nur zur Hälfte sieht, macht über das ganze Wasser, was vorbeifließt, einen Schatten; im Wasser steht eine Kuh, auf dem Grunde daneben liegen ein Paar Kühe; ein Knabe sitzt beim Wasser.	Unbekannt	Für beide: 60

1828	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv.-Münze.
(51)	Der Wolfgangsee mit den Ausseeer Gebirgen; im Vordergrunde auf einer Halbalpe mehrere Kühe und Ziegen. Eine Sennerin melkt eine rote Kuh; ein junges Lamm trinkt Milch aus einem neben ihr stehenden Gefäße. Links sieht man unter Bäumen eine Alpenhütte, hinter welcher eine hohe Felswand sich emporhebt. In Abendbeleuchtung. — Auf Leinwand. — 28 Zoll, 21 1/2 Zoll.	Billhuber	90
(52)	Ein gefleckter Stier steht in dem Schatten einer Eiche. Neben ihm liegen ein Paar junge Ziegenböcke, in ein Halsjoch gespannt. Dunstige Gebirge schließen den Hintergrund. Einen Schuh lang. — Auf Holz.	David Weber	20
Jänner (53)	Ein altes Pferd steht auf einem kleinen Grashügel; rechts ein Sumpf, aus welchem ein weißes Pferd trinkt, auf welchem ein Bauer sitzt. Es scheint eben ein Gewitter zu kommen, man sieht den Wind an den Gebüschen, durch welche man in der Ferne eine Dorfkirche erblickt. Große aufsteigende Gewitterwolken, in der Ferne Regengüsse. — 1 1/2 Schuh lang. — Auf Holz.	Graf Podstatzky	20
Jänner (54)	Die Alpenhütte am hinteren Gosau-See mit dem Dachstein im Hintergrund. Ein grauer Stier spielt mit einem Ziegenbock. Zwei Kühe trinken im Vordergrunde aus einem Grandt, der mit vielen Pflanzen und Kräutern umgeben ist. Rechts hohe Felsspitzen, der Donnerkogel, an dessen Fuße man einen Teil des Sees gewahr wird. Das Ganze in Morgenbeleuchtung. 28 Zoll lang, 21 1/2 Zoll breit. — Leinwand.	Hr. v. Neuhaus	90
Jänner (55)	Das Innere eines Kuhstalles. Zwei Kühe, von welchen eine gemolken wird. Eine Kuh liegt bei ihrem Kalbe, welche zur Hälfte von der Sonne beleuchtet ist, die bei einem alten Fenster hereinscheint. Rechts im Helldunkel zwei Geißböcke. Beim Fenster ein kleiner Tisch, worauf ein Krug, Brod und ein Messer liegt. — 2 Schuh lang, 19 Zoll hoch. — Auf Leinwand.	Nach Dresden. Hr. v. Quandt	80
Februar (56)	Eine lasirte Zeichnung, vorstellend eine Kuh mit ihrem Kalbe, welche von einem Stier abgeleckt wird. Rechts ein Grund mit Gebüsch, unter welchem ein Hirte sitzt. Hintergrund hohe Gebirge aus Admont, in Steiermark.	S. Majestät der Kaiser	40

1828	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Februar (57)	Die Alpenhütte in der Gosau, mit mehreren Kühen, wovon eine gemolken wird. Daneben liegen ein Paar Ziegen.	Erzherzog Ludwig	45
März (58)	Der Wolfgangsee mit St. Gilgen, von einer Halbalpe. Im Vordergrund viele Tiere, worunter sich eine Kuh, die gemolken wird, und ihr Kalb, welches sie ableckt, besonders auszeichnen. Ein Stier liegt im Schatten, mehrere Ziegen um ihn herum; ein Paar Böcke, welche stoßen. Links auf einer Anhöhe steht die Hütte unter Bäumen, Buchen und Tannen. — Auf Leinwand. — 28 Zoll lang, 21 1/2 Zoll hoch.	Neuhaus	81
April (59)	Eine braune Kuh und ein Kalb liegen auf einer Wiese. Links ein Hügel, auf welchem mehrere Buchen stehen. Ein Knabe liegt im Schatten. Rechts kommt durch Weidengebüsch ein klares Bächlein. Im Hintergrund eine Ferne aus Miesenbach. — Auf Holz.	Hr. Ecker	30
	Für Lektionen bei der Gräfin Clary.		26
April (60)	Ein brauner Stier liegt von der Sonne beschienen auf einer Wiese. Ein wilder Apfelbaum steht ganz im Vordergrund neben einem ruhigen Wasser. Ein Knabe sitzt unter dem Baume zum Teil im Schatten und giebt einem weißen Ziegenbock etwas zu fressen. Neben ihm steht ein kleines Mädel. Rechts im Hintergrund ist eine kleine Aue, in deren Schatten eine Kuh liegt. Im Hintergrund der Stauffen aus Salzburg mit einer freundlichen Ebene bis hin. Das Ganze in Abendbeleuchtung, — 2 Schuh lang, 19 Zoll hoch. — Leinwand.	Hr. v. Quandt, Dresden	80
Juni (61)	Eine lasirte Zeichnung. Eine braune Kuh steht im Vordergrund und schleckt ihr Kalb ab, welches vor ihr liegt, eine weiße Ziege liegt hinter demselben. Mittelgrund Bäume, unter welchen ein Knabe schläft; rechts ein kleines Wasser. Im Hintergrund der Stauffen bei Salzburg.	Kaiserin	40
Juli (62)	Ein großer abgerissener Grund, auf welchem mehrere Eichen und Buchen stehen; ein Waldbach kommt aus einem Felsenthale hervor; durch das Wasser wird ein Hirsch forcirt von mehreren Reitern; Jagdhunde kommen über den Grund zwischen dem Gebüsch herab, einige hängen an	Prinz von Nassau	200

1828	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
	dem Hirschen. Nebel steigen aus dem Thale empor; durch die Bäume sieht man einen beleuchteten Schneeberg. — 6 Schuh lang, 4 Schuh 2 Zoll hoch.		
September (63)	Die Fabrik des Herrn von Rosthorn in der Öd, mit Gebüsch und Bäumen im Vordergrunde, wo mehreres Vieh darunter weidet.	Rosthorn	60
(64)	Eine Gruppe Kühe, im Hintergrund der Gmundner See mit dem Gebirge Kranabetsattel und dem Schlosse Orth.	Leipzig Hr. Lampe	80
(65)	Im Vordergrunde ein Wasser, aus welchem mehrere Kühe trinken, im Hintergrunde eine Aussicht gegen den Untersberg und Watzmann im Salzburgischen.	Lampe	80
1829 (66)	Ein Kalb trinkt an einer roten Kuh, hinter derselben ruht eine im Schatten. Mehrere Ziegen sind im Vordergrund unter Gebüsch zerstreut; links ein Felsbrocken, mit Gebüsch verwachsen. Im Hintergrund Traunkirchen mit dem Traunstein. — 2 Schuh lang, 19 Zoll hoch.	Leipzig Hr. v. Willig	80
(67)	Zwei Wölfe raufen sich um ihre Beute; einer steht mit den Vorderfüßen auf dem toten Rehbock, der andere fällt über ihn her. Rechts Felsenwände, worin man eine Höhle erblickt, aus welcher ein Fuchs furchtsam hervorschaut. Man bemerkt im Hintergrunde zwischen Felsen und Gebüsch einen kleinen Wasserfall; nur durch Fichtenstämme bemerkt man ein wenig Luft. Auf Holz.	Waldmüller	25
Jänner (68)	Ein Wald von Eichen und Buchen, im Vordergrund eine große Lacke mit Schilf, in welche auf der rechten Seite ein bemooster Tannenstamm hinein liegt, welcher mit saftigen Kräutern bewachsen ist. Links sieht man durch Stämme eine hügelige Entfernung. Den Schluß macht links ein großer Erdgrund mit zwei alten bemoosten Baumstämmen, Buchen und Ahornstamm. Mehrere Hirsche kommen aus dem Dickicht hervor, einige trinken an der Lacke, in welcher sich Wildenten baden. Nach einem Regen; das Gewitter zerteilt sich. — Leinwand. 4 Schuh 2 Zoll lang, 3 Schuh hoch.	Hr. v. Neuhaus	140

1829	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Februar (69)	Ein Brunnen unter Linden vor einem Bauernhaus, aus welchem eine Kuh trinkt, ein weißer Stier mit roten Flecken steht daneben; hinter demselben kommt ein Kalb hervor, um zu trinken. Noch etwas mehr entfernt steht im Schatten eine Kuh, welche brüllt. Im Hintergrund Traunkirchen mit dem Traunstein. Ein Hirte trinkt im Vordergrund, neben welchem ein Ziegenbock von einer Haselstaude herabfrißt. Auf Leinwand. — 28 Zoll lang; 21 1/2 Zoll hoch.	H. Billhuber	90
Februar (70)	Der Ausgang eines Waldes in einer fruchtbaren Gegend, in deren Entfernung man Ruinen eines vormals befestigten Schlosses erblickt, duftige Gebirge beschließen den Hintergrund. Ein Fahrweg geht im Vordergrund durch einen durchsichtigen Bach, durch welchen eine kleine Herde Vieh getrieben wird. Rechts auf einem erhöhten Grunde stehen mehrere große Ahorne, welche über den ganzen Vordergrund einen großen Schatten werfen. — 4 Schuh 2 Zoll lang; 3 Schuh hoch.	Reg.-Rat Schreibers	140
März (71)	Ein Brunnen bei einem Bauernhaus unter einer Linde, woraus Kühe trinken; ein Ziegenbock frißt vorn von einer Haselstaude. Der Hirte trinkt aus dem Brunnstecken. Im Hintergrund Traunkirchen mit dem Traunstein. — 28 Zoll lang, 21 1/2 Zoll hoch.	S. kaiserliche Hoheit der Erzherzog Franz Carl	180
September (72)	Der vordere Gosau-See mit dem Dachstein im Hintergrunde. Links der Ausfluß des Sees über bemooste Felsen; auf einem erhöhten Grunde stehen ein paar alte Tannen. Rechts geht zwischen den Gründen ein Fahrweg gegen den Vordergrund, auf welchem Vieh zum Wasser getrieben wird. —	Baron Pereira	150
November (73)	Ein alter Schimmel und ein paar Ochsen auf einer Wiese, im Vordergrunde ein Pflug und ein Joch. Ein Mädel sitzt auf dem Pfluge mit einem Krug in der Hand und spricht mit einem jungen Burschen, der daneben im Grase liegt. Rechts sieht man einen Acker, der sich über einen Hügel hinzieht, wo noch einige Schober Garben stehen und ein Teil schon gepflügt ist. Auf dem Hügel sieht man unter Bäumen ein Bauernhaus. Hügelige Entfernung und graue Luft. — Auf Holz.	Neuhaus. Bei der Ausstellung. K. Galerie	60

1829	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Oktober (74)	Mehrere Kühe und Ziegen, die zu einem Bach getrieben werden; ein Bube zieht sich die Stiefeln aus; neben ihm steht ein Mädel. Rechts ein Grund mit Bäumen und Gebüschen; im Schatten zwischen den Bäumen sieht man ein steirisches Bauernhaus durchschauen. Im Hintergrund Gebirge mit Nebel in Vormittagsbeleuchtung. — Auf Leinwand. — 28 Zoll lang, 21 1/2 Zoll hoch.	Unbekannt. Bei der Ausstellung in München	100
Dezember (75)	Ein Kornwagen, vor den Ochsen und ein Pferd gespannt sind, welche von den Bauern angetrieben werden, um dem Gewitter zu entkommen, welches die nahen Gebirge mit Regen bedeckt; durch die Gewitterwolken sieht man den Watzmann hervorragen. Links auf einem Hügel mit Äckern sieht man noch Leute aufbinden. — Auf Holz.	Neuhaus. Bei der Ausstellung 1830	70
1830 Jänner (76)	Eine Felsenschlucht, durch welche ein kleiner Wasserfall herabkommt. Drei Wölfe überfallen einen Rehbock. — Auf Holz. — 2 Schuh 4 Zoll hoch, 17 Zoll breit.	Hr. v. Leiden. Ausstellung 1830	100
Jänner (77)	Ein Felsengegend mit der Aussicht auf einen Gebirgssee. Eine Bärin mit Jungen sind im Begriff, einen jungen Stier zu verzehren. Auf einem großen Stück Felsen kommt ein Bär hervor, der auf die andern herabsieht. Links kommt aus dem Felsen ein kleines Wasser hervor. — Auf Holz, so groß wie das andere.	Hr. v. Leiden. Ausstellung 1830. Beide jetzt im Besitz von Rothschild in Paris	100
Jänner (78)	Zwei Bären in einer Höhle, ganz geschlossen, nur auf der rechten Seite ein Sonnenblick auf ein kleines Wasser, welches über Steine rieselt. — Auf Holz.	Rockert	40
Jänner (79)	Ein alter Schimmel steht ganz ruhig in einem Sumpfe. Über einem kleinen Hügel sieht man einen Bauer mähen. Eine nebelige Luft. — Auf Holz.	Egger	25
März (80)	Zwei Wölfe raufen um einen Rehbock, in einer geschlossenen Felsengegend; im Hintergrund sieht man einen kleinen Wasserfall.	Rockert	40
Juni (81)	Ein Fuchs mit einer Henne bei einem kleinen Wasser, ein bemooster Felsen, über den ein anderer heraufkommt, im Hintergrunde Wald.	Rockert	40

1830	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
November (82)	Felsengegend, im Vordergrund eine umgefallene Buche, über welche ein paar Rehe setzen, welche von Wölfen verfolgt werden; ein Wolf stürzt sich gerade auf einen Rehbock; graue Luft.	Hr. v. Cohen	150
November (83)	Felsengegend, im Vordergrunde eine Bärin mit Jungen, die spielen. Rechts sieht man aus einem dunkeln Walde einen Bach hervorrauschen. Eine Gewitterluft in Abendbeleuchtung. Durch alte Tannen fällt ein Sonnenblick auf einen Teil der Felsen.	Cohen	150
November (84)	Die zwei schwarzen Hunde.	Voigt	20
Juni 1830 (85)	Eine Alpenhütte mit Kühen; eine Kuh wird gemolken, neben der Sennerin steht ein Jäger, der mit ihr spricht. Im Hintergrunde der Ausseer See mit dem Hallstädter Schneeberg. — 2 Schuh, 19 Zoll.	Hr. v. Müller Berlin	80
Dezember (86)	Ein Schimmel in einem Stalle, auf der Wand hängt ein Sattel; vorn ein Mistkarren und ein paar Hühner. — 16 Zoll, 12 Zoll.	Cohen	60
November (87)	Die Wehre aus dem Posteldamm; im Vordergrunde ein toter Schimmel, bei welchem Füchse sind, links aus dem Gebüsche feuert ein Jäger hervor auf die Füchse. Mondbeleuchtung.	Rockert, dann Fink, später Fischer in Egidy	35 60 280
Dezember gemalt und verkauft. (88)	Ein Schimmel in einem Stalle, links auf der Wand hängt ein Sattel. Im Vordergrunde ein Mistkarren und ein paar Hühner. Auf der Leiter sitzt eine Katze.	Rockert	50
1831			
Jänner (89)	Ein wilder Graben mit Eichen und Tannen, im Vordergrunde eine Lacke mit Schilf und Pflanzen, in der einige Wildschweine herumwaten. — 4 Schuh 8 Zoll hoch, 3 Schuh 8 Zoll breit.	Neuhaus, Ungarn	200
Februar (90)	Ein Sumpf mit ein paar Wildschweinen in einer waldigen Gegend. — Holz.	Rockert	40
(91)	Eine Felsengegend, im Mittelgrund ein großer herabgestürzter Felsblock, vor welchem eine Bärin mit zwei Jungen sich über einen jungen Stier hermachen; ein anderer Bär kommt über dem Felsen hervor. Durch die Felsen sieht man tief hinab auf einen See, mit hohen Gebirgen umkränzt. Düstere Luft. — Auf Leinwand.	Erzherzog Franz	200

1831	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Jänner (92)	Ein alter Schimmel steht in einer Lacke; im Vordergrunde im Schatten eines alten Birnbaumes, gleich neben auf der Wiese, liegt ein Fuchs. Im Vordergrunde sieht man Schnitterinnen auf dem Felde und aus Bäumen ein Bauernhaus hervorschauen.	Kunsthandlung	115
Jänner (93)	Eine Kuh mit ihrem Kalbe auf einem Hügel, daneben ein brauner Stier, mehrere Ziegen. Rechts im Schatten sitzt ein Bauer mit seinen Kindern unter Bäumen. Im Hintergrunde sieht man das Miesenbacher Thal mit dem Schneeberg in Abendbeleuchtung.	Kunsthandlung	115
April (94)	Eine weiß und schwarz gefleckte Kuh liegt allein auf einem Hügel. Silbertönige Luft.	Jäger	25
(95) Gemalt Februar 1830, verkauft Mai 1831.	Eine Waldpartie mit Eichen und Buchen, im Hintergrunde der Pfaffenstein bei Eisenerz. Aus der Tiefe des Waldes kommt ein Bach hervor. Im Vordergrunde ein Kohlenhaufen, wo mehrere Leute Holz schneiden und mit Ochsen Holz herbeigeschleift wird. — 6 Schuh lang, 4 Schuh 2 Zoll hoch.	Kroyger, Polen	200
März (96)	Das Gewitter mit dem Kornwagen.	Billhuber	
(97)	Eine Waldpartie, im Hintergrunde der Ötscher. Im Vordergrunde Bauern, die im Holz arbeiten, mit eingespannten Ochsen.	Zusammen	225
1832 Februar (98)	Ein Hirsch setzt über einen umgefallenen Stamm, der in einem klaren Wasser liegt, welches unter einer Felsenwand hervorquillt. Das Tier folgt ihm nach, flüchtig. Im Hintergrunde Wald und eine Aussicht auf Gebirge.	Rockert	50
März (99)	Ein Knabe spielt mit einem Fohlen; daneben steht die Alte; hinter dem Pferd kommt ein Stier und eine Kuh den Hügel herauf. Links bei einem Felsengrund, auf welchem eine alte Buche steht, sitzt eine Sennerin bei ihrem Grasbündel. Rechts über die Anhöhe hinunter sieht man Alpenhütten mit vielen Vieh zerstreut auf den Wiesen weiden. Die Ferne aus Salzburg mit dem Göll und dem Tännen-Gebirge. — Auf Holz.	Graf J. Esterhazy.	150
März (100)	Ein Wasserstudium, kopirt aus dem Waldbach Staub bei Hallstadt.	Rockert	50
April (101)	Noch ein Wasserstudium aus Hallstadt.	Rockert	50

(Fortsetzung folgt.)



Fig. 1. Elfenbeinhumpen, in Silber montirt. Augsburg, 17. Jahrhundert.

Kunstlitteratur.

Exposition rétrospective d'objets d'art en or et en argent. 1880. Cinquante planches phototypes d'après les clichés de E. F. Georges par J. B. Obernetter. (Publié par la société „Arti et amicitiae" à Amsterdam.) Amsterdam, Fr. Buffa et fils. 1881. (Berlin, Paul Bette.)

Die Gesellschaft Arti et amicitiae zu Amsterdam, welche den Kunstsinn zu wecken und mit allen Mitteln zu fördern, als ihre Hauptaufgabe ansieht, veranstaltete im Jahre 1880 zu Amsterdam eine Leihausstellung älterer Arbeiten in edlen Metallen. Die Ausstellung war auf breitester Basis angelegt: nicht nur Geräte aller Art, Kirchliches und Profanes, Schmuck, Bucheinbände 2c. sowie Nachbildungen derselben, sondern auch Münzen und Medaillen sollten zur Ausstellung gelangen. Auch wollte man die Ausstellung durchaus nicht auf holländische Arbeiten beschränkt wissen: die Erzeugnisse ausländischer Werkstätten sollten gleichfalls, soweit wie möglich, herangezogen werden. In erster Linie galt es natürlich, das ans Licht zu ziehen und allgemeinem Studium zugänglich zu machen, was noch in Holland an alten Silberarbeiten — diese bildeten selbstverständlich die überwältigende Mehrheit — im Besitz von Kirchen, Gemeinden, Gilden, Innungen und Privatleute vorhanden war; sodann sollten die ausländischen Sammlungen und Privatleute um ihren Besitz angegangen werden. Während von letzteren sich nur das South-Kensington Museum und das Kunstgewerbemuseum zu Berlin (letzteres mit Nachbildungen des Lüneburger Schatzes und der Eisenhoit'schen Silberarbeiten) beteiligten, während das herzogl. Museum zu Gotha einen kleinen Teil seiner stolzen Silber-

sammlung und der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin die schönen Silbergeräte, welche jetzt den Stolz des neuen Schweriner Museums bilden, eingesandt hatten, war aus Holland eine ganz überraschend große Zahl von Silberarbeiten zusammengekommen. Der Katalog[1]) zählt 1742 Nummern auf, von denen 1048 auf Geräte, Schmuck ꝛc. kommen, während der Rest die Münzen umfaßt. Da während der Ausstellung fortwährend neuer Zuwachs kam, so konnten eine ganze Reihe Stücke in den Katalog nicht mehr aufgenommen werden.

Das Ausstellungskomité hat es für wünschenswert erachtet, eine Anzahl der ausgestellten Gegenstände in Lichtdruck herauszugeben. Die Auswahl der für diesen Zweck geeigneten Stücke mag bei der außerordentlichen Menge nicht leicht gewesen sein, und daher ist es denn wohl gekommen, daß man nicht ausschließlich charakteristische Erzeugnisse holländischer Werkstätten oder nicht holländischer aber in holländischem Besitz befindlicher Arbeiten, welche anderweitig nicht publizirt sind, sondern auch eine Anzahl deutscher in Deutschland leicht zugänglicher Arbeiten aufgenommen hat. So sind u. a. die besten Geräte aus Schwerin publizirt, die, soviel ich weiß, allerdings sonst nirgends veröffentlicht sind; den oben in Holzschnitt reproduzirten, in Silber montirten Elfenbeinhumpen (Taf. 8 der Publikation) würde man, auch wenn er nicht bezeichnet wäre, sogleich als eine Arbeit von Augsburger Herkunft erkennen.

Hat man sich dadurch den Raum zur Herausgabe spezifisch holländischer Arbeiten unnötig beschnitten, so enthält die Publikation doch immer noch genug des Neuen und Interessanten; sie bietet wenigstens die Möglichkeit, sich einigermaßen von den Leistungen der holländischen Silberschmiedekunst zu unterrichten. Allerdings ist der oben erwähnte, recht brauchbare Katalog, da die Publikation ohne jeden Text erschienen ist, dazu ein unentbehrliches Hilfsmittel: hier allein findet man, neben ziemlich eingehenden Beschreibungen, die Herkunft angegeben. Leider sind aber auch hier die Marken nicht in Abbildungen mitgeteilt, so daß eine Arbeit über die holländischen Silberstempel ein ebenso dringendes Bedürfnis bleibt, wie das endliche Erscheinen der Arbeit von Cripps für die deutschen Stempel täglich notwendiger wird.

Die überwiegende Masse des alten in Holland noch vorhandenen Silbers ist getriebene Arbeit. An mittelalterlichem Kirchengerät wie an Silberarbeiten für kirchlichen Gebrauch scheint nicht mehr viel vorhanden zu sein: der achtzigjährige Freiheitskampf hat mit den Resten des Mittelalters gründlich aufgeräumt, während der prunklose protestantische Kultus des — im Gegensatz zu seinen prachtliebenden wallonischen Nachbarn — überaus nüchternen Holländers später der glänzenden Ausstattung der Kirchen nicht förderlich war. Unsere Publikation enthält davon zwar nur wenige aber vortreffliche Stücke (Taff. 5, 47, 49). Von Profansilber älterer Zeit ist gleichfalls wenig erhalten: Arbeiten des 16. Jahrhunderts sind ziemlich selten. Auch hiervon sind in den Kriegen des 16. und 17. Jahrhunderts jedenfalls große Mengen zu Grunde gegangen; so mußte die Stadt Kampen im Verlaufe von noch nicht ganz hundert Jahren zweimal ihren gesamten Besitz an silbernem Gerät einschmelzen und ausmünzen, um Kriegssteuern zu bezahlen; nur ein prächtiger Pokal (Taf. 18) vom Jahre 1551 entging beidemale glücklich dem Verderben.

Mächtig aber war der Aufschwung, den das Land nach dem glücklichen Ausgang des großen nationalen Freiheitskampfes nahm; schnell erholte sich Ackerbau und Industrie, im Handel nahm Holland bald die erste Stelle in Europa ein; es bildete sich ein außerordentlicher Wohlstand, der fast allen Klassen zu gute kam: Hand in Hand ging damit das Gedeihen und Aufblühen von Wissenschaft und Kunst. Erstarkt im begeisterten Kampf für die Unabhängigkeit des Vaterlandes und des Glaubens, wetteifern die Gemeinden in dem Bestreben, die Helden des glorreichen Kampfes zu ehren. Da fanden denn die Werkstätten der Silberschmiede reichlich Gelegenheit zur Entwickelung fruchtbarer Thätigkeit: Pokale und Prachtgeräte, Geschenke an einzelne verdiente Männer, sind noch in Menge erhalten. Wie die Porträtmaler jener Zeit den Bürger in der vollen Bedeutung seiner öffentlichen Stellung, im Kreis seiner Genossen als Ratsherr, Mitglied oder Vorsteher einer Gilde, Innung oder sonstigen Genossenschaft darzustellen lieben, so ist sich der Holländer auch dieser seiner

1) Catalogus der Tentoonstelling van Kunstvorwerpen in vroegere eeuwen uit edele metalen vervaardigd. Gehouden door de maatschappij Arti et amicitiae. 1880. — 3 Hefte.

Würde bewußt: als dankbare und dauernde Erinnerung an eine ehrenvolle Amtsführung stiftet er im Verein mit Genossen oder allein seiner Stadt, Gilde oder Innung irgend ein Prachtgerät, welches bei festlicher Gelegenheit als Gabe und Besitz freier Bürger stolz auf dem Kredenztisch prangt.



Fig. 2. Schale, in Silber getrieben. Zierikzee 1580.

Der vorstehende Holzschnitt (nach Taf. 37) zeigt ein solches Ehrengeschenk: die Trinkschale im Besitz und Arbeit eines Meisters der Stadt Zierikzee wurde im Jahre 1580 der Stadt von zweien ihrer Schatzmeister geschenkt. Sie trägt am Fuß die bedeutsame Inschrift: calamitatibus undique jamdudum oppressa respiro.

Diese, wie oben erwähnt, noch in unglaublichen Mengen vorhandenen Geräte geben heute ein anschauliches Bild von den Leistungen der Silberschmiedekunst in Holland, vorwiegend des 17. und 18. Jahrhunderts. Im großen und ganzen entfernen sich die holländischen Arbeiten nicht allzuweit von den deutschen. Die Formen der Geräte sind die Formen der Zeit, meist etwas massiger und kräftiger, als man sie in Deutschland verwandte. Als eigentümlich holländisch darf man wohl die Tulpenbecher ansehen, Pokale, deren Kelch die Form dieser in Holland beliebtesten Blume nachahmt, während der als Schaft dienende Stengel aus einem hochgetriebenen Fuß emporwächst. Ein Pokal dieser Form vom Jahre 1672 ist unter Nr. 48 abgebildet, eine Arbeit des Amsterdamer Meisters Jan Lutma des Jüngern. Von ungewöhnlicher Form, vielleicht ursprünglich Holland eigentümlich, sind die „Mühlenbecher", obwohl sie auch in Deutschland vorkommen (Taf. 2): Sturzbecher, unten mit einer kleinen Windmühle versehen, deren Flügel durch Blasen in Bewegung gesetzt werden; während die Flügel sich drehen, muß der Trinker den Becher leeren.

Die Fassung von Erzeugnissen ferner Weltteile, als Kokosnüssen, Straußeneiern, Muscheln aller Art, überhaupt im 16. und 17. Jahrhundert allgemein beliebt, ist besonders erklärlich in dem Lande, welches in jenen Jahrhunderten hauptsächlich den Verkehr Europas mit den fremden Weltgegenden vermittelte (Taf. 4, 17, 26). Einer der begehrtesten Importartikel

Hollands, ein Kunsterzeugnis des fernen Ostasien: das chinesische Porzellan, wurde gleichfalls als etwas besonders Kostbares in Holland vielfach gern mit Silber montirt. Leider enthält die Publikation von diesen gerade spezifisch holländischen Arbeiten keine Proben.

Als Verzierung begegnen uns überwiegend die Blumen- und Pflanzenornamente, für welche der Holländer erklärlicherweise eine besondere Vorliebe hatte; das in Deutschland so beliebte Rollwerk mit Masken oder phantastischen Tiergestalten kommt seltener vor. Mehrfach sind im Blumenwerk Felder ausgespart, in welche dann Wappen, oder figürliche Darstellungen, vorwiegend aus der biblischen Geschichte und meist nach den Stichen heimischer Meister, vor allem von Goltzius, auch Bildnisse und dergleichen mehr getrieben oder gravirt sind.

Gelegentlich finden sich an Trinkschalen flach getriebene, gerade Falten, in der Art der „Pfeifen" an den niederländischen Möbeln (Figur 2), sowie Kartouchen und ähnliche Verzierungen, welche gleichfalls an Holzornament erinnern. Auch die am Schaft der Pokale — also an Stellen, wo sie gar keinen praktischen Zweck haben — lediglich als Zier vorkommenden Köpfe von Löwen oder anderen Bestien mit Ringen oder kleinen Ketten im Maul (Taf. 17, 37, 46, 51) scheinen mit dergleichen an Möbeln beliebten Verzierungen spezifisch holländisch zu sein: anderweitig sind sie kaum nachzuweisen. Überhaupt ist das Klingende, Bewegliche, Spielende des Ornaments charakteristisch für die holländische Silberarbeit, eine Eigentümlichkeit, die ohne Schwierigkeit in dem massenhaften Import, der großen Verbreitung und allgemeinen Beliebtheit der chinesischen Waren, man möchte fast sagen: in dem Chinesentum des Holländers seine Erklärung findet.

Die Ausführung der getriebenen Arbeit ist im allgemeinen ziemlich roh, auch das Ornament ist oft recht plump und massig, namentlich fällt dies bei einem Vergleich mit Erzeugnissen deutscher Werkstätten auf. Diese Derbheit, die aber zugleich eine äußerst solide Ausführung begünstigte, entspricht dem behaglichen Wohlstand des holländischen Bürgers und ist allem seinem Hausrat eigen. Daneben erscheinen natürlich gelegentlich Stücke von sehr sorgfältiger Arbeit, zum Teil auf Bestellung gearbeitete Ehrengeschenke und ähnliches. Diese Prachtgeräte sind dann meist von hoher Vollendung in jeder Hinsicht und reihen sich dem Besten an, was wir an Silberarbeit besitzen; die Meister, aus deren Werkstätten diese kunstreichen Arbeiten hervorgingen, sind in der Regel bekannt. Von diesen Werken giebt unsere Publikation den schönen Pokal in Form einer Weltkugel (Taf. 6), 1607 an die Stadt Franeker geschenkt, angeblich ein Werk des Meisters Pibo Gualteri von Leeuwarden. Ein gleich treffliches Stück ist der große Pokal der Brauergilde zu Haarlem, mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Martinus (Taf. 13), über dessen Herstellung, Kosten ꝛc. genaue Notizen vorhanden sind: eine Haarlemer Arbeit vom Jahre 1604 aus der Werkstatt des Ernst Jans van Vianen. Hierher gehören auch die in Form und Ausführung gleich vorzügliche Kanne und Schüssel (Taf. 12 und 43, danach unsere Holzschnitte 4 und 5), angeblich Delfter Arbeit, mit ganz flach getriebenen ornamentalen Reliefs edelsten Stils, welche den besten deutschen Arbeiten des beginnenden 17. Jahrhunderts an die Seite zu stellen sind. Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts gelangt das Ornament Louis XIV. mehr und mehr zur Herrschaft. Besonders in den Arbeiten einer Werkstatt tritt es uns mit Verständnis benutzt in hoher Vollendung entgegen: der des Johannes Lely zu Leeuwarden, dessen Stempel eine Lilie zeigt (Taff. 11 und 30). Figur 5 giebt eine charakteristische Probe seiner Arbeiten.

Auf die Masse der übrigen Arbeiten hier einzugehen, ist unmöglich: die Bucheinbände, Flakons, kleinen Geräte aller Art zeigen weder in Form noch Verzierung etwas, was als spezifisch holländisch verdiente hervorgehoben zu werden. Die Gilden besitzen zum Teil noch in großen Mengen die alten Abzeichen, Ehrenketten, Bandeliere mit Silberbeschlag und ähnliches, vielfach bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hinaufreichend. Auch hiervon enthält die Publikation eine Auswahl hervorragender Stücke (Taf. 24, 26, 27).

Die Herkunft der einzelnen Stücke ist auf den Tafeln leider nicht angegeben, obwohl sie meist bekannt ist. Wir finden wie in Deutschland die edle Silberschmiedekunst überall im Lande heimisch und in Blüte; daß die großen Städte Amsterdam, Haarlem, Leeuwarden, Delft besonders hervorragen, ist natürlich: hier sind vorwiegend die großen Pracht-

Fig. 4. Kanne, in Silber getrieben. Delft(?) 17. Jahrhundert.



Fig. 5. Schüssel, in Silber getrieben. Delft(?) 17. Jahrhundert.

Druck von August Pries in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

geräte verfertigt worden. Mit Hilfe des reichen Denkmälervorrats und den zum Teil noch vorhandenen alten Innungsbüchern und Urkunden wird sich eine Geschichte der holländischen Silberschmiedekunst ohne erhebliche Lücken bearbeiten lassen. Möchte dies Thema recht bald einen berufenen Bearbeiter finden!

Die Ausstattung des Werkes wird, was die Tafeln angeht, allen Ansprüchen gerecht: selbst bei den kleinsten Details lassen die Lichtdrucke selten im Stich. Aus diesem Grunde dürften die Tafeln zugleich als Vorlagen in Kunstgewerbeschulen mit Erfolg Verwendung finden.

Berlin. A. Pabst.



Fig. 5. Becher, in Silber getrieben. Leeuwarden, Anfang des 18. Jahrhunderts.

Bibliographie der Handschriften Lionardo's.

Von J. P. Richter.

(Schluß.)

27. In der Bibliothek des Earl of Leicester in Holkham Hall befindet sich eine Handschrift Lionardo's, welche 22 cm breit und 30 cm hoch ist und 36 Blätter umfaßt. Wenig Handschriften geben ein so deutliches Bild von der Vielseitigkeit des Meisters wie die vorliegende. Die stilistische Form ist von sämtlichen übrigen Handschriften verschieden. Man könnte die Handschrift eine Encyklopädie der physischen Geographie nennen. Lionardo spricht hier oft von Naturerscheinungen in den östlichen Küstenländern des Mittelmeeres, und was den höchst eigentümlichen Beobachtungen ein besonderes Interesse verleiht, das ist die ausdrückliche Versicherung Lionardo's, daß von diesen Thatsachen keine schriftlichen Mitteilungen existirten, sondern daß es eben Beobachtungen seien. Am eingehendsten wird die Frage erörtert, wie das Antreffen von Muscheln auf den Höhen der Gebirge zu erklären ist. Einen Anhalt für die Datirung der Handschrift giebt folgende Stelle:

vedesi inelle montagrie di parma e piacētia le moltitudine de nichi e coralli intarlati ancora apichati alli sassi de quali quand io facevo il grā cavallo di milano mene fu portato vn grā sacho nella mia fabricha da certi villani che in tal loco furō trovati fra lli quali venera assai delli conservati nella pa bōta.

In den Bergen von Parma und Piacenza sieht man eine Menge zerfressener Muscheln und Korallen, welche noch an den Felsen anhaften, und als ich das große Reiterstandbild von Mailand machte, brachten mir einige Landleute solcher einen ganzen Sack voll von dort in mein Atelier; darunter waren nicht wenige von bester Erhaltung.

Hieraus geht mit Sicherheit hervor, daß die Handschrift nach 1500 entstanden ist. Die topographischen Skizzen am Rand sind zu flüchtig, als daß man eine Aufnahme nach der Natur annehmen könnte. Sie können füglich nach der Erinnerung gezeichnet sein, besonders die schala di uigeuine sotto la sforzessa bei Mailand, weniger vielleicht die Angaben des Arnolaufes an verschiedenen Stellen. Man kann nur sagen, daß die Handschrift zwischen 1500 und 1516 (mit Ausschluß der Jahre 1502, 1504 und des römischen Aufenthaltes) zu setzen ist. In erster Linie scheinen mir hier die Jahre 1509 und 1510 in Frage zu kommen.

28. Die Handschrift beim Grafen Manzoni in Rom besteht aus 13 Blatt von 21,3 cm Höhe und 15,5 cm Breite, welche von einem weißen Originalpappband umschlossen werden, auf dem sich ebenfalls Bemerkungen von der Hand des Meisters finden. Die Blätter sind von Lionardo selbst numerirt, doch ihre Reihenfolge ist nicht mehr die ursprüngliche, und so ist auch die Paginirung eine doppelte. Auf der Innenseite des Deckels finden sich Notizen über die Prägung von Medaglien (dello inprōtare medaglie). Dies könnte mit den Bemerkungen über die Münze in Rom in der Handschrift Paris G im Zusammenhang stehen. Ebenso könnte man die zahlreichen Kapitel über Vogelflug in der Manzoni'schen Handschrift in Parallele setzen mit den zusammenhängenden Abhandlungen desselben Inhalts in der ebenfalls für den römischen Aufenthalt in Anspruch genommenen Pariser Handschrift E. Zwar behandeln dieses Lieblingsthema Lionardo's auch zahlreiche frühere Handschriften, aber da in der Manzoni'schen Handschrift daneben von der Flugmaschine die Rede ist, könnte man darin die

abschließenden praktischen Nutzanwendungen erblicken. Nichtsdestoweniger erscheint es gewagt, die chronologische Frage nach so unsicheren Anhaltspunkten zu entscheiden. Einige wenige Kapitel behandeln Fragen der Mechanik.

29. Die Handschrift D im Institut de France umfaßt 18 Blätter, von denen vier im Anfang und vier am Ende leer gelassen sind. Sie sind im Quartformat von 16 cm Breite und 25 cm Höhe. Die zehn Seiten Text enthalten eine zusammenhängende Abhandlung anatomischen Inhalts vom menschlichen Auge mit besonderer Berücksichtigung der Gesetze des Lichteinfalls im Interesse der Lehre von der Perspektive. Den Text begleiten Zeichnungen am Rand. Für die chronologische Bestimmung bietet sich hier auch nicht der geringste Anhalt dar.

30. 31. 32. Die Pariser Handschrift K ist ein aus drei Notizbüchern zusammengesetzter Sammelband, dessen Blätter 9,8 cm hoch und 6,5 cm breit sind. Die Grenzen der einzelnen, ursprünglich selbständigen Teile, welche hier als K, I, K, II, und K, III aufgeführt werden sollen, ergeben sich nicht allein aus der gesonderten, allerdings spätern Paginirung, sondern auch aus dem abgenutzten Zustande der sogenannten, jeden Teil abgrenzenden Schmutzblätter. K, I zählt 47 Blätter und handelt vorneherein auf 24 Seiten vom Vogelflug, doch sämtliche Aufzeichnungen sind von Lionardo wieder durchgestrichen. Von Blatt 15 bis Blatt 31 finden sich mathematische und geometrische Promemoria, welche man füglich als ganz bedeutungslos bezeichnen darf. Auf Blatt 2 findet sich eine Notiz über gewisse Gebräuche der Hirten in der Romagna. — K, II umfaßt 32 Blätter. Auf dem ersten Blatt steht eine facetia, auf dem zweiten ein Citat aus Euklid. Es folgen dann geometrische und mathematische Bemerkungen, einzelne Blätter handeln von der Bewegung des Wassers, vom Vogelflug, von den Gesetzen der Schwere und anderes mehr. — K, III zählt 48 Blätter und ist das interessanteste der drei Hefte. Hier handeln mehrere Kapitel von der Malerei, andere beziehen sich auf anatomische Studien. Auf Blatt 28 und Blatt 29 ist von aqua del navilio die Rede. Auf Blatt 36 findet sich die Skizze einer Burg mit Angaben von Maßen, aber die Lokalität läßt sich nicht identifiziren. Auf Blatt 29 ist auch eine osteria dell orso als Adresse erwähnt. Im übrigen ist von den verschiedenartigsten Dingen die Rede. Indes keines der drei genannten Notizbücher enthält eine Bemerkung, welche für eine sichere chronologische Bestimmung sich verwenden ließe. Den einzigen Anhalt bietet die Bemerkung über Bauten des Fra Giocondo in Blois. Nun war dieser nachweislich 1502 noch in Italien, in den Jahren 1504 und 1505 in Paris und 1511 und die folgenden Jahre in Rom.[1]) Die Handschriften K, welche unter sich höchst wahrscheinlich gleichzeitig sind, dürften demnach nicht vor das Jahr 1504 anzusetzen sein.

33. Die letzte der anatomischen Abhandlungen in Windsor Castle wird von 65 losen weißen Blättern im Format von 22 cm Breite und 29 cm Höhe gebildet. Außer der Muskellehre, vorwiegend der Arme und Beine, widmet Lionardo sich hier besonders der Splanchnologie. Die Untersuchungen sind sehr eingehend und immer mit sorgfältigen Federzeichnungen erläutert. Die Einleitung führt die Überschrift: ordine del libro. Hier setzt Lionardo auseinander, daß das Verständnis des menschlichen Körpers nur möglich sei, wenn man in mehreren Anatomiebüchern davon handle: die Lehre von den Knochen, von den Muskeln und von den Gefäßen müßten durchaus gesondert behandelt werden. Außerdem erscheint es ihm nötig, jedes Präparat in drei verschiedenen Ansichten zu zeichnen. Vieles spricht dagegen, daß Lionardo seine anatomischen Studien unter Anleitung des berühmten Anatomen Antonio della Torre gemacht habe. Diese wiederholt ausgesprochene Behauptung wird von den Handschriften widerlegt oder doch eingeschränkt. Die Autographen Lionardo's erwähnen den berühmten Anatomen niemals, und Lionardo sagt zum öftern ausdrücklich, daß er seine anatomischen Studien für sich allein mache, ja daß er auf diese Zeit und Mühe in einem Umfange verwandt habe, wovon der Leser keine Vorstellung sich machen könne, während die Ansichten anderer, welche als Gegner (adversario) angeführt werden, bekämpft und widerlegt werden. Beiläufig kommt hier die Randnotiz vor: fa legare li tua libri di nō: „Laß deine Bücher über Ana-

1) Siehe Milanesi's Ausgabe des Vasari, Band V, S. 265 u S. 337.

tomie einbinden". Sie sind das freilich heutigentages noch nicht. Jedenfalls verbrieft uns diese Stelle das Recht der Unterscheidung verschiedener selbständiger Anatomiehefte. Daß Lionardo die Handschrift im Alter verfaßt hat, erhellt deutlich aus dem Nachwort, mit dem die Handschrift abschließt.

34. Der Handschriftenband in Windsor, welcher durch den spanischen Hofbildhauer Pompeo Leoni gebildet wurde und noch dessen Inschrift trägt, wurde ehedem von 234 Folioblättern gebildet, auf denen lose Lionardo'sche Autographen und Handzeichnungen befestigt waren. Der größte Teil derselben ist jetzt losgelöst und nur 15 Blätter sind zur Zeit darin noch aufbewahrt. Darunter befinden sich sehr bedeutende Beiträge zum Lehrbuch der Malerei und vermischte Notizen von besonderem Interesse für das private Leben des Meisters. Da die übrigen zwei oder drei Sammelbände, welche sich in Windsor Castle früher noch befanden, gleichfalls und zwar total aufgelöst sind, eine Neuordnung mit Ausnahme der Mehrzahl der Zeichnungen aber noch nicht stattgefunden hat, dürfen hier unter der Bezeichnung „Sammelband in Windsor Castle" alle diejenigen losen Blätter mit Autographen zusammengefaßt werden, welche nach der Ausscheidung der beschriebenen anatomischen Abhandlungen zurückbleiben. Es sind deren 90, wobei keine der zahlreichen Zeichnungen inbegriffen ist, auf welchen handschriftliche Vermerkungen fehlen. Das Format der Blätter ist sehr verschieden. Die wichtigsten sind diejenigen, welche sich auf den Guß des Reiterstandbildes beziehen, und ihre Bedeutung wird dadurch nicht verringert, daß hier die Texte nicht selten durchgestrichen sind. Die wenigsten dieser Blätter beziehen sich auf naturwissenschaftliche Untersuchungen, Interessen, welche in den Pariser Handschriften entschieden überwiegen.

35. Der umfangreichste Sammelband Lionardo'scher Autographen ist der sogenannte Codex Atlanticus in der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand, die bekannteste und nächst den Handschriften in London auch am leichtesten zugängliche Handschrift. 393 Blätter[1]) von 42 cm Breite und 65 cm Höhe dienen zur Aufnahme von mindestens je einem, oft von vier und mehr Autographen, deren Summe sich nach meiner Zählung auf 1222 beläuft. Mindestens die Hälfte der Blätter ist auch auf der Rückseite beschrieben. Diese sind immer so befestigt, daß der Text auf beiden Seiten lesbar bleibt. Über den allgemeinen Inhalt zahlreicher Blätter orientirt die auf Seite 80 bis Seite 95 in der Monographie „Das Malerbuch des Lionardo da Vinci" von Geh. Rat Dr. Jordan aufgestellte Liste, auf welche hier verwiesen sein soll. Es kann nicht befremden, daß der Sammelband weit auseinander liegende Daten enthält. Einige wenige Blätter beziehen sich auf den Aufenthalt in Frankreich, gehören also den letzten Lebensjahren des Meisters an. Das früheste hier vorkommende Datum ist von 1489. Die datirten Teile bleiben also in den Grenzen, welche von der Summe aller übrigen Handschriften innegehalten werden. Innerhalb dieses Zeitraums von etwa 25 Jahren zeigen sich keine sehr augenfälligen Abänderungen in der Handschrift Lionardo's. Die Schriftzüge sind freilich nicht in jeder Handschrift gleich, doch kann man, glaube ich, nicht sagen, daß gewisse Eigentümlichkeiten in der Form der Buchstaben schon hinreichen, um die Reihenfolge der Handschriften zu präzisiren. Aus dem Zeitraum von 1478 bis 1489 ist nicht ein einziges datirtes Blatt erhalten. Innerhalb dieser Zeit hat sich offenbar eine wesentliche Veränderung der Handschrift vollzogen; denn ein uns erhaltenes Blatt von 1478 zeigt ähnlich der ältesten Notiz von der Hand Lionardo's, vom Jahre 1473, also aus seinem 21. Lebensjahr — beide Blätter bewahrt die Uffizienſammlung in Florenz — in den ausladenden Schriftzügen starke Schwingungen und Verschnörkelungen, wie sie in dem Maße nach 1489 fast nie wiederkehren. Unter der großen Masse undatirter loser Blätter findet man diese für die Jahre 1473 und 1478 und natürlich auch für die dazwischen liegenden Jahre charakteristischen Züge nur auf einer sehr kleinen Anzahl von Blättern, welche dem Codex Atlanticus einverleibt sind. Diese Texte begleiten ungemein scharf gezeichnete Maschinenansichten, und können unbedenklich in dieselbe frühe Zeit gesetzt werden.

1) Die Paginirung entspricht nicht genau der Zahl der Blätter, einzelne zählen doppelt.

36. Zum Schluß seien noch die einzelnen Blätter mit handschriftlichen Vermerken namhaft gemacht, welche in verschiedenen Sammlungen verstreut sich vorfinden: (I.) Die Bibliothek S. M. des Königs von Italien in Turin enthält fünf solcher Blätter von verschiedenem Format. Sie sind sämtlich von Zeichnungen begleitet, zwei davon beziehen sich auf die Proportionslehre des menschlichen Körpers, eines auf Kriegsmaschinen, dann philosophische Reflexionen, endlich die Unterschrift des Selbstporträts. — (II.) In der Sammlung von Handzeichnungen in den Uffizien in Florenz die obengenannten beiden datirten Blätter aus den Jahren 1473 und 1478. — (III.) In der Handzeichnungensammlung der Akademie zu Venedig fünf Blätter Von diesen handeln zwei von den Proportionen des menschlichen Körpers, eines von Kriegsmaschinen und physikalischen Gesetzen (motori de' corpi), eines von den Gesetzen der Schwere (die Kehrseite enthält Skizzen von Reiterkämpfen), endlich die Namensbeischriften auf der Skizze zum Abendmahl. — (IV.) In der Handzeichnungensammlung der Ambrosianischen Galerie in Mailand ein Blatt mit anatomischen Zeichnungen, begleitet von einer Notiz privater Natur. — (V.) In dem sogenannten Codex Resta der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand ein Blatt mit Rötelzeichnungen und naturwissenschaftlichen Vermerken. — (VI.) In dem Handzeichnungskabinet der Pinakothek in München ein Blatt mit Erklärungen von Maschinen. — (VII.) In dem sogen. Codex Vallardi, welchen der Louvre in Paris bewahrt, Erläuterungen einer Skizze, welche auf den Flußübergang eines Heeres Bezug hat. — (VIII.) In der Handzeichnungensammlung des Louvre ein aus der Sammlung des Königs von Holland stammendes Studienblatt mit einer Bemerkung über eine mechanische Vorrichtung. — (IX.) In Herrn A. Armands Sammlung von Handzeichnungen am Boulevard des Capucines in Paris ein Blatt mit Erläuterungen von Kriegsmaschinen. — (X.) Ein Blatt desselben Inhaltes im Handzeichnungskabinet des British Museum in London. — (XI). Ein Blatt mit Federzeichnungen und Erläuterungen verwandter Natur im Besitz von Mr. Alfred Morrison in London. — (XII). Bei Mr. W. Thibeaudeau in London eine Zeichnung (früher in Besitz des Marquis de Chennevières), welche einen Gehängten darstellt, dessen Kostüm in nebenanstehenden Noten ausführlich erläutert wird. Nach Maßgabe der Schriftzüge darf dieses Blatt zu den frühesten bekannten des Meisters gerechnet werden. — (XIII.) Der Brief Lionardo's an den Kardinal Ippolito d'Este aus Florenz vom September 1507, bereits publizirt von Marchese G. Campori (in den Atti e Memorie delle R. R. Deputazioni di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi. Vol. III. — (XIV.) Zwei große Blätter mit Zeichnungen und Erklärungen allegorischer Darstellungen, sowie Notizen anderer Art in der Bibliothek von Christ Church College. — (XV.) Ein Blatt mit Skizzen und Notizen über Perspektive, welches Prinz Heinrich der Niederlande besaß, und das (nach gütiger Mitteilung des Herrn C. Vosmaer) im Haag kürzlich unter den Hammer kam. — Endlich (XVI.) in der Bibliothek des Lord Ashburnham in Ashburnham Place eine Handschrift des Trattato d'architettura civile e militare des Francesco di Giorgio Martini (auf Pergament), jenes sienesischen Künstlers, welcher im Jahre 1490 mit Lionardo in Pavia beschäftigt war. Diese Handschrift enthält auf sieben Blättern Bemerkungen und ausführliche Noten von der Hand Lionardo's.

Es bedarf hier kaum der Erwähnung, daß in allen hier aufgezählten Autographen, sowohl in den Heften als auf den losen Blättern, die Schrift von rechts nach links läuft. Die allgemein übliche Schreibweise von links nach rechts findet sich ungemein selten: auf ungefähr 5000 Seiten kaum 100 Zeilen! Und wo diese auftritt, sind es in der Regel nur ganz kurze Sätze. — Meines Wissens ist außer dem einen, eben genannten (XIII.) kein abgesandter Brief von der Hand Lionardo's jetzt nachweisbar, wenn man die Briefkonzepte abrechnet, welche sich in seinen Handschriften vorfinden. Man darf annehmen, daß abgesandte Briefe von links nach rechts geschrieben waren, und daß hier Lionardo den landläufigen Schriftzügen sich auch etwas akkommodirte. Der in diesem Sinne konzipirte Entwurf des bekannten Schreibens an den Herzog Lodovico il Moro hat wohl auch als Beispiel einer solchen Anbequemung zu gelten.

Briefe des Kronprinzen Ludwig von Bayern an Karl Haller von Hallerstein.

Mitgeteilt von K. Th. Heigel.

(Fortsetzung.)

in duplo — London, den 27ten Juny 1814.
Nr. 13 auf Nr. 11 u. 12
beantwortet am 27. Septbr. 1814
über Constantinopel.

Mein Herr Baron! Diese Tage empfing ich dahier Ihre Briefe Nr. 11 u. 12 vom 3. u. 14. May, woraus es mir angenehm ist zu ersehen, daß der Phygalische Fries um 60 000 sp. T. wirklich verkauft und zwar an den Prinz-Regenten v. England ist.

Da Sie sich über die Schwierigkeiten, die Sie haben, Ihre Wechsel auf Hübsch und Timoni zu realisiren, auf der einen Seite beklagen, und auf der andern anfragen, wie Sie meinen Antheil an dem Phygalischen Fries mir zu übermachen haben, ferner auch, und ich hoffe, bald die Zeit der Zahlungen für meinen Marmor von Aegina kommen wird, so halte ich dafür, daß Sie meinen Antheil an dem Phygalischen Erlöse dort behalten und nach Vorkommenheit zu den bestimmten Zwecken verwenden. Hin- und Herübermachungen werden dadurch erspart.

Sagen Sie mir also nach diesem (wenn Sie den Erlös von Phygalia in Händen behalten, in welchem Falle Sie den Kredit auf Hübsch und Timoni besser ganz unbenützt lassen und Sie davon dasjenige nehmen, was Sie glauben, zu Nachgrabungen zweckmäßig verwendet werden kann), wie viel Sie alsdann noch Zuschuß bedürfen, um den noch übrigen Kaufschilling des Erwerbs von Aegina zu berichtigen. Ich würde Ihnen alsdann die noch nöthigen Anweisungen auf ein anderes Haus als Hübsch und Timoni zu verschaffen suchen, sobald und für so viel als Sie noch bedürfen.

Den mir von Ihnen genannten Herrn North habe ich gestern hier[1]) zufällig selbst angetroffen und heute werde ich die gerühmten Basreliefs des korinthischen Brunnens zu sehen das Vergnügen haben.

Es freut mich, daß auch Herr Cockerell für die Preisaufgaben konkurriren will.

Die angegebene Adresse benütze ich. Schreiben Sie mir immer durch Banquier Carli in Augsburg.

Ihre Bemühungen und Pünktlichkeit in Ihren Geschäften für mich, Herr Baron, erkenne ich mit Dank.

Die Gegenordre zur Belassung meiner Statuen in Malta ist für mich ein günstiger Vorbothe. Ich thue hier persönlich mein mögliches, eine Ordre an den Gouverneur v. Malta zu bewirken, daß die Statuen mir ganz freigelassen werden; ich habe alle Hoffnung, bald eine günstige Entschließung zu erhalten, und werde Sie und Wagner gleich davon in Kenntniß setzen, damit alsdann das weitere mit der Consignation nicht länger verschoben werde und ich in den förmlichen Besitz komme.

Mit den Gesinnungen vieler Werthschätzung
Des Herrn Barons sehr geneigter
Ludwig, Kronprinz.

Hrn. Bn. Carl v. Haller in Athen.

Erhalten den 15. Juli Athen 1814 in duplo
beantwortet den 29. Septbr. 1814 über Constantinopel. — London, den 2. July 1814.
No. 14a.

Mein Herr Baron! Ich benachrichtige Sie ohne Zeit-Verlust, daß die englische Regierung an den Gouverneur v. Malta die Ordre erlassen hat, mir meine Aeginischen Statuen frei abfolgen zu

1) Ludwig begab sich nach Abschluß des ersten Pariser Friedens nach der französischen Hauptstadt und machte von dort aus zur Besichtigung der von Lord Elgin aus Griechenland weggenommenen Kunstschätze einen kurzen Ausflug nach London.

lassen. Es ist demnach zur Ausfuhr kein Hinderniß mehr vorhanden, und die Bedingniß, die Lizenzen betreffend, erfüllt. Sorgen Sie nun, so viel an Ihnen ist, daß von den 4 mitbetheiligten Verkäufern nunmehr die nöthigen Ausfertigungen, und sobald als thunlich, zur Consignation an Mahler Wagner erfolge. Wagners Wohnung in Rom ist via di ripetta Nr. 99, wenn Sie ihm schreiben.

2. Ich fragte Sie in Nr. 12, wenn Sie den Erlös von Phygalia in den Händen behalten (in welchem Falle Sie den Kredit auf Hübsch und Timoni besser ganz unbenützt ließen) und Sie davon dasjenige nähmen, was Sie glauben, zu Nachgrabungen zweckmässig verwenden zu können, wie viel Sie alsdann noch Zuschuß bedürfen, um den noch übrigen Kaufschilling des Erwerbs von Aegina zu berichtigen?

3. Da von dem Tage der Consignation an die Zahlungen sich berechnen, so sagen Sie mir genau, in welchen Terminen Sie die Zahlungen für den Phygalischen Fries erhalten, und wohin ich meine Zahlungen für Aeginische Statuen zu machen habe, damit ich die Anweisungen geben lassen kann.

4. Kaufen Sie inmittelst so viel Marmor, von demselben, wovon die Statuen sind, als Sie glauben, daß zur Restauration nöthig ist, und heben ihn auf. Wagner wird Ihnen später sagen, wohin Sie ihn zu schicken haben.

Ich empfehle Ihnen die Beschleunigung des Aeginischen Geschäftes nochmals und verbleibe dem Herrn Baron mit vieler Werthschätzung besonders wohlgewogen.

Ludwig, Kronprinz.

Hrn. Bn. v. Haller in Athen.

Nr. 14 b. Salzburg den 15ten August 1814.

Mein Herr Baron! Ich habe Sie unterm 2ten July benachrichtigt, daß die englische Regierung an den Gouverneur von Malta den Befehl erlassen hat, meine Aeginischen Statuen mir frey absolgen zu lassen. Ich wiederhole hier meinen Wunsch, daß Sie und die 3 übrigen Mitinteressenten nun bald Ihre Vollmachten zur Uebergabe dieser Kunstsachen an den, der von mir bevollmächtigt seyn wird, nach Malta absenden; und benachrichtigen Sie, sobald Ihre Vollmacht nach Malta abgeht, unverzüglich davon mich und den Mahler Wagner in Rom; seine Wohnung ist gegenwärtig vicolo del Collegio Capranico No. 4 al 4. piano. Ich werde inmittelst Maßregeln treffen, daß von mir Vollmacht dort ist, die Statuen 2c. in Empfang zu nehmen, welcher nähmliche alsdann auch zugleich Ihrem Bevollmächtigten in Folge des Contractes vom 29ten April 1813 § 3, die 3 Zahlungsanweisungen einhändigen wird. Vielleicht schicke ich Wagner selbst nach Malta, das Geschäft zu besorgen.

Da diese Zahlungsweise mittelst der Anweisungen nach den Buchstaben des Contractes und also die einfachste ist, so nehme ich die Idee, die ich ihnen in Nr. 12 äußerte, daß Sie von dem Phygalischen Erlös einen Theil der Aeginischen Kaufschillinge berichtigen sollten, wieder zurück. Zahlen Sie demnach an den Aeginischen Statuen dort nichts, und schicken mir das, was Sie von dem Phygalischen Erlöse nach Abzug des Ihnen schon früher bewilligten Vorschusses und dessen, was Sie zu Nachgrabungen brauchen, in sichern Wechseln an meinen Banquier Carli nach Augsburg. Den Kredit auf Hübsch und Timoni von 4000 sp. Tol. lassen Sie, wie ich schon in No. 12 sagte, unbenützt, weil Ihnen die Realisirung ohnehin schwer wird, in so weit die Phygalischen Gelder flüßig werden.

Verbleibe mit vieler Werthschätzung

Ihr Ihnen sehr geneigter

Ludwig, Kronprinz.

An Hrn. Bn. Haller nach Athen.

Erhalten den 22. Dez. Constantinopel.
Nr. 15 auf Nr. 13 u. 14 Salzburg den 4ten 7ber 1814.
beantwortet den 23. Dez. Constantinopel.

Mein Herr Baron! Vor wenigen Tagen empfing ich Ihre beiden obenbenannten Schreiben. Mr. North's korinthischen Brunnen habe ich mittlerweil in England selbst gesehen, wie Ihnen meine frühern Briefe gesagt haben werden. Es wird mich freuen, bald die Zeichnungen der von Ihnen auf Ithaka gefundenen Sachen zu sehen. Suchen Sie übrigens mehr auf größere Gegenstände nachzugraben, wenn sonst möglich; nicht eigens auf Gräber; gelegentlich kann man diese nur mitnehmen; eigens nach diesen zu suchen, sollte ich dafür halten, entspreche die Ausbeute dem Kostenaufwande nicht. Ich verlasse mich übrigens, Herr Baron, auf Ihre Einsicht und Lokal-Kenntnisse: Ihr Eifer, den Sie für meine Kunstliebe beweisen, wird Ihnen schon die beste Wahl treffen machen, und ich bleibe Ihnen dafür sehr verbunden.

Ich vernehme aus Rom, daß man dort zur Restauration von Antiken Marmor aller Art haben kann; lassen Sie also den Marmorankauf, wovon ich Ihnen in Nr. 13 sprach, in so weit es nicht schon geschehen ist, nunmehr seyn. Wagner in Rom hat von mir die Vollmacht zur Uebernahme der Aeginischen Statuen, und auch die Anweisungen auf Constantinopel zur Zahlung der 3 übrigen Termine in den Händen. Sorgen Sie also, was Sie können, daß von den Verkäufern die Vollmacht zur Uebergabe derselben, und dagegen In-Empfangnehmung der stipulirten Zahlungen nach Malta kommen. Nicht zu vergessen, Wagner und mich davon zu benachrichtigen.

Es ist mir lieb gewesen, durch meinen Wechsler zu vernehmen, daß Sie den Kredit von 4000 sp. Tol. von Hübsch u. Timoni erhoben haben, wodurch Sie also außer Geldverlegenheit sind; um so viel mehr können Sie mir nun von dem Phygalischen Erlöse in Wechseln auf Banquier Carli in Augsberg übermachen.

Noch eine Idee, das Gebäude für Antiken betreffend: da sich bei Licht Marmorwerke vorzüglich ausnehmen, wünsche ich, was in dem Programm nicht steht, nächtliche Feste darin zu geben, wenn auch nicht Tanz, — doch ein Saal, ohngeachtet der darin befindlichen Bildsäulen, kann dazu dienen, — oder doch musikalische Unterhaltungen, welche gleichfalls in solch einem Saale statt haben; ich sollte meynen, die Tafel desgleichen; also dieses alles möchte keine Aenderung bewirken, wohl aber daß eine Küche eigens zu erbauen wäre. Alles muß ebener Erde seyn, versteht sich. Ließe vielleicht die Küche sich hinten nicht abgesondert bauen, bey Gelegenheit eines Festes leicht bedeckte Verbindung errichtend mit dem Hauptbau, wo gespeist wird?

In selbem Gebäudchen für die Küche muß auch eine Abtheilung für die Konditorey gemacht sein.

Mit Zufriedenheit und vieler Werthschätzung
des Herrn Baron's sehr geneigter
Ludwig, Kronprinz.

Hrn. Br. v. Haller in Athen.

Nr. 16 auf Nr. 15
d. 6ten März Constantinopel
1815.

Beantwortet sub Nr. 22 den 10ten März
Pera bey Constantinopel mit diesen Tag abgehendem Courier.
Wien den 6ten Dezember 1814.

Herr Baron! Freudig empfing ich Ihren Brief nebst verschiedenen Beylagen von dem hiemit beauftragten jungen Engländer.

2. Was ich, damit Erlaubniß zu Nachgrabungen in Marmor mir werde, an den k. k. Internunzius Hrn. v. Stürmer schrieb mit dem am 1. 9ber abgegangenen Kurier, theile ich Ihnen im Auszuge mit, und wünsche, daß, wird die Erlaubniß gegeben, Sie selbe an jeder wichtige Ausbeute hoffen lassenden Stelle im Peloponnes anwenden, in so weit und ohne Gefahr Ihrer Gesundheit oder sonst für Sie geschehen kann: desgleichen unter nähmlicher Bestimmung, daß, würden Sie in eines Jahres dafür günstiger Zeit damit nicht fertig, Sie in jener des 2ten damit fortfahren möchten. Wird die Erlaubniß verweigert, so ist mir gleich, wann Sie Griechenland verlassen. Aber in jedem Fall sind Sie Herr, dieses nach eigenem Belieben zu thun.

3. Statt am 1. Jänner 1815 müßen an jenem erst des Jahres 1816 die Preisbewerbenden Pläne in München eingetroffen seyn; früher aber nach jeder Willkühr. Für die Bauten II u. III. werden auch mit den Beschreibungen nicht übereinstimmende zugelassen, wenn sie nur den Zweck erreichen.

4. Sehr erwünscht soll mir seyn, bringen Sie mir einen ächt altgriechischen Todtenkopf in natura mit.

5. Ist noch keine Vorkehrung getroffen, damit des Aeginischen Fundes Übergabe an meinen hiezu bevollmächtigten geschehe? der wahrscheinlich in Wagners Person nächsten Frühling auftreten wird, wo ich nach der Tag und Nachtgleiche den Fund durch ihn in Malta werde abholen lassen.

6. Da ich Wien[1]) verlassen habe, wenn Sie diesen Brief empfangen, schicken Sie mir die Ihrigen auf bisherige Weise.

7. Ich wünsche, daß Sie, Herr Baron, und die andern 3 Finder eingehen möchten, erst ein Jahr nach erfolgter glücklicher Ankunft der Statuen in München den Abguß zu fordern. In Rom werde ich sie wahrscheinlich zuvor zusammensetzen und ergänzen lassen. Ein beträchtlich nachtheiliger Unterschied würde mir seyn, müßte ich sie in Rom abformen lassen. Das versteht sich von selbst, wie bey dem Phygalischen Abguß, daß der Käufer sie für die Finder nur abgießen, nicht aber ihnen senden zu lassen hat.

8. Da nicht bekannt, daß ich einen Theil am Phygalischen Funde habe, so stellen Sie mir eine Schrift zu, als wenn Sie mir Ihr Recht auf des Frieses Abguß eingeräumt hätten, damit ich denselben aus England zu seiner Zeit kann abholen lassen.

Ihre Redlichkeit und Sorgfalt, Herr Baron, beurkunden neuerdings Ihre mir überschickten Papiere, sowie Ihren Kunsteifer. Mit welchen Gesinnungen und vieler Werthschätzung verbleibe

Ludwig, Kronprinz.

An Hrn. Carl v. Hallerstein.

Auszug Schreibens an den Internunzius.

Mein lebhafter Wunsch geht dahin, Sie möchten die Gefälligkeit haben, zu bewirken, daß der Architekt Frhr. Haller v. Hallerstein mitelst besondern großherrlichen Firmans Erlaubnis bekomme

1) Von London aus ging Kronprinz Ludwig nach Wien, wo der Monarchenkongreß zusammengetreten war. In Wien erwarb er eine der schönsten Perlen der Glyptothek, die Ilionensstatue, wofür er die bedeutende Summe von 33000 Gulden zu bezahlen hatte; Kaiser Franz war darüber sehr aufgebracht und wollte sich lange nicht ausreden lassen, den Verkäufer Dr. Barth in Haft zu ziehen, weil er „seinen narreten Neffen so angeschmiert". (Heigel, a. a. O., S. 39.)

zu Nachgrabungen in Morea, als wozu er von mir den Auftrag hat, und daß der Pascha angewiesen werde, es geschehen zu lassen. Dieser verweigert nähmlich, nach dem gethanen glücklichen Fund die Erlaubniß auf solche auszugeben. Viel liegt mir daran, daß Frhr. von Haller den Firman erhalte, und solcher baldigst nach Athen geschickt werde.

Über Corfu und Athen in Constantinopel
den 17ten July 1815. Salzburg den 31 Xber 1814.
Nr. 17.

Mein Herr Baron! ich erhalte soeben Nachricht von Mahler Wagner, daß die Herrn Verkäufer Vollmacht nach Malta überschikt haben zur Uebergabe der Statuen, welches längst mein Wunsch war und mir Vergnügen macht. Wagner wird zu diesem Zwecke nächstes Frühjahr selbst nach Malta reisen. Was die Zahlung betrifft, so kann ich mich nicht darein einlassen, dieselbe anders, als wie im Contracte bestimmt ist, durch Anweisungen in Konstantinopel machen zu lassen, welche Anweisungen Mahler Wagner schon längst in Händen hat, der sie auch nicht eher aus Händen geben wird und soll, bis mir in seiner Person die Ueberlieferung der Statuen wirklich geschehen ist. Uebrigens, da Sie in Malta die Uebernahme der Anweisungen Niemanden anvertrauen können, und die Herren wünschen, daß diese Anweisungen durch Ihre Hände gehen, so will ich in Rücksicht, daß die Vollmacht an Mack-Gill zur Extradition der Statuen jetzt schon in dessen Händen ist, mit Vergnügen die Aenderung in der Zahlung treffen, daß anstatt 3 Anweisungen, zahlbar in respect. 2, 3 und 4 Monathen, Wagner eine Anweisung auf den ganzen Betrag der 3 Termine zahlbar auf Sicht (auch an Hübsch und Timoni) von mir erhalte, welche er gleich nach geschehener Uebernahme der Statuen in Duplikaten zusenden soll, wogegen Sie dann für die mir auszustellende Quittung des entrichteten Kaufschillingsbetrags sorgen werden. Ich glaube gewis hierdurch den Herrn Verkäufern alles Genüge zu leisten, und versichere Sie anbey meiner vielen Werthschätzung und wiederholten Dankes für Ihre Bemühungen.

Des Herrn Baron's sehr gewogener
Ludwig, Kronprinz.

Nr. 18. 3te Abschrift mit weiteren Zusätzen. Wien den 28ten Jäner 1815.
Empfangen Pera durch Bar: v. Stürmer.
den 13ten März 1815, beantwortet den
25ten März sub Nr. 23, Pera.

Mein Herr Baron! Ich empfange hier Ihre 3 Briefe Nr. 16, 17 u. 18 nebst Abschrift von Nr. 10. Sie können sich leicht vorstellen, wie unangenehm mir der Vorfall mit dem Hübsch und Timonischen Hause ist, ich hoffe noch immer einen bessern Ausgang der Sache, weil mein Wechsler mich früher versichert hat, daß Hübsch und Timoni ihre Zahlungen nicht aus Unvermögen eingestellt haben, sondern wegen Familienverhältnißen. Ich sehe mit Ungeduld Ihrer weitern Nachricht entgegen.

2. Die Zahlungsart des Aeginischen Fundes hat nach Ihrem Vorschlage meinen Beifall, und ich lasse meinem Wechsler schreiben, Ihnen auf ein solides Haus in Constantinopel, auch zahlbar in Athen, für den nach Ihrer Berechnung sich herauswerfenden Betrag von 6478 span. Th. einen Kredit zu eröffnen. Die Zahlung aber machen Sie nicht eher, bis Sie Nachricht haben, daß mir der Statuen Überlieferung geschehen ist.
3. Den Brief an Wagner lasse ich demselben zukommen.
4. (Anbey die Antwort an Hrn. Linkh, welche aber schon vorigesmal geschickt wurde.) Es leidet keinen Anstand, ihm, nach von mir erhaltenen Statuen, in Kanstatt seinen 4ten Antheil an 5000 Zechinen anweisen zu lassen, welches Erleichterung für beide Theile ist.
5. Wenn Sie noch keinen Marmor zur Restauration gekauft haben, so lassen Sie es, wie schon früher gesagt, seyn, indem Wagner mich versichert, daß man zu diesem Zweck Marmor genug in Rom selbst haben kann.
6. Wenn Sie durch den Oester: Internunzius die Nachgrabungserlaubnis bewirkt erhalten, so sagen Sie mir, was Sie hiezu für die Dauer eines Jahres brauchen, um zu dem Gelde, was Sie dazu in Händen haben, das Nöthige zuschießen zu können. Das nähmliche thue ich, sollten Sie noch ein Jahr weiter dazu verwenden. Mich übrigens auf mein Nr. 16 § 2 berufend.

Wien den 1. Febr.

7. Wechsler Carli wird mir nächstens die in Händen habenden Beweisstücke über Hübsch und Timonis falsche Zahlungsanzeigen mittheilen, die ich dann gleich dem k. k. Internunzius Frhr. v. Stürmer zur Betreibung der Sache übersenden werde. Sie haben bis dorthin in Constantinopel zu verbleiben, um den Ausgang der Sache abzuwarten. Die 4/m span. Piaster wurden, als im Februar bezahlt, dem Hause Hübsch vergütet. Es ist eine Niederträchtigkeit ohne Beispiel. Durch die Beweise, die Carli mir an Hand geben wird, hoffe ich doch noch zum Ersatze zu kommen, und ich verlasse mich auf Ihre Thätigkeit.

Wien den 8ten Febr.

8. Zum Behuf der Grabungen, im Fall Sie dazu, wie oben gesagt, die Erlaubniß erhalten, bekommen Sie einen weitern Kredit von 2000 span: Thaler, wozu ich die Anweisung gegeben, nächstens; doch nur auf den Fall zu gebrauchen, daß die Gelder von Hübsch und Timoni nicht mehr zu erhalten seyn sollten. Werden diese flüßig, so versteht es sich von selbst, daß Sie um 4000 sp. Th. weniger auf den Ihnen gemachten Kredit erheben. Auch benützen Sie von dem, laut Ihrer Rechnung vom M. August in Händen habenden, zu meinen Geschäften so viel, als Sie deren zu Ihrem Unterhalt nicht benöthigt, erübrigen.

Verbleibe dem Herrn Baron mit vieler Werthschätzung wohlgewogen

Ludwig, Kronprinz.

Dem Hrn. Br. Carl Haller v. Hallerstein.

Empfangen Pera durch ple Baron Stürmer den 13. März 1815.
beantwortet d. 25. März sub Nr. 23 Pera.

Nr. 19. Wien den 10ten Februar 1815.

1. Mein Herr Baron! Ich sende heute an den k. k. Internunzius Frhrn. v. Stürmer ein Promemoria nebst den Original-Briefen des Hübsch und Timoni, woraus man den Betrug erweisen kann, zur Betreibung dieser Angelegenheit. Freyherr v. Stürmer wird Ihnen behülflich seyn; lassen Sie es nicht an Thätigkeit fehlen.
2. Für den Betrag des zu der Zahlung auf Aegina nöthigen Zuschußes von 6478 spanischen Thalern sind Sie durch Banquier Carli auf das Haus Apostolo Poppo Fils & C. akkreditirt, und so, daß Sie auch den Betrag ganz oder z. Th. in Athen erheben können. Brauchen Sie künftig nur alle Vorsicht in Ausstellung Ihrer Empfangsscheine.
3. Zum Behuf der Grabungen, im Fall Sie dazu die Erlaubniß erhalten, bekommen Sie einen weitern Kredit von 2000 span. Th. nächstens, doch auf den Fall nur zu gebrauchen, daß die Gelder von Hübsch & Timoni nicht mehr zu erheben seyn sollten; werden diese flüßig, so versteht es sich von selbst, daß Sie um 4000 sp. Th. weniger auf den Ihnen gemachten Kredit erheben; auch benützen Sie von dem laut Ihrer Rechnung vom M. August in Händen habenden Gelde zu meinen Geschäften so viel als Sie davon, zu Ihrem Unterhalte nicht benöthigt, erübrigen.

Mit Vieler Werthschätzung des Herrn Barons

wohlgeneigter

Ludwig, Kronprinz.

Abschrift.

No. 20 auf 19. Empfangen d. 26. März zu Pera 1815.

Wien den 8ten Febr. 1815.

Herr Baron! Mit erregter Theilnahme las ich Ihren letzen Brief, welchen ich mit all seinen Belegen gleich den vorhergehenden empfangen habe, und aus jedem Ihres thätigen Eifers Wiederholung sehe, mir zu nützen.

2. Wird des kaiserl. Internunzius Grabungsgesuch nicht bewilligt, so versuchen Sie die von Ihnen vorgeschlagenen Mittel. Ich bin von Ihnen überzeugt, daß Sie den, in der Lage thunlich vortheilhafteste Uebereinkunft treffend, möglichst geringen Theil dem Pascha versprechend, und nicht des Brutto, sondern des Netto Ertrages, folglich nach den Grabungs- und der andern Kosten Abzug. Sehr lieb wäre mir, bliebe mir überlassen, entweder in natura den abzureichenden Theil der Ausbeute, wohl verstanden, daß er nicht aus der aus dem Verhältniß sich ergebenden Anzahl Werke bestehen muß, sondern daß denselben der Werth zu geben, den bestimmten Antheil ausmache, deren Auswahl mir zustände, oder Geld dafür.
Könnte aber keiner dieser Punkte auch festgestellt werden, so treffen Sie dennoch Übereinkunft, welche ich schon zum Voraus genehmige, auf daß keine Zeit verloren, gleich mit Beginn dazu günstiger Jahreszeit nachgegraben werde.
2. Als wenn vermöge Firmans die Nachgrabungen vor sich gingen, gilt, was ich des Geldes wegen bestimmt, wenn sie auch ohne solchen geschehen.
3. Mich freut, daß Sie schon für mich einer Griechinn Schädel aus der Antikenwelt besitzen, aber ja recht ächt, von beyden Geschlechtern mehrere zu besitzen, wäre mir sehr erwünscht.
4. Der Wände Farbe und Verzierungen, der Decke und Fußböden für den Bildwerk-Ort, wie für Walhalla wünsche ich angegeben in Ihren Plänen. Für letzteres wohl Mosaik, Herrmanns Thaten vorstellend, Teutschlands erstem Retter.
5. Anliegend empfangen Sie die in meinem vorigen Schreiben erwähnten Kreditbriefe auf Apostolo Poppo & Comp. in Constantinopel, den einen von 6478 span. Th. als der Ihnen noch nöthige Zuschuß zu der Zahlung des Aeginischen Fundes, den andern von 2000 sp. Th. für Nachgrabungen. Brauchen Sie mir künftig alle Vorsicht in Ausstellung Ihrer Empfangscheine.
6. Sollten die 4000 sp. T. bey Hübsch und Timoni wieder flüßig werden, so versteht es sich von selbst, daß Sie um 4000 sp. T. weniger auf obige Kreditbriefe erheben. Auch benützen Sie von dem laut

Ihrer Rechnung vom M. August in Händen habenden zu meinen Geschäften, so viel Sie, als Sie zu Ihrem Unterhalt nicht benöthigt, erübrigen.

7. Gleichzeitig mit meinem No. 19 an Sie sandte ich an den k. k. Internunzius Frhrn. v. Stürmer ein Promemoria nebst den Orig. Briefen des Hauses Hübsch und Timoni, woraus man den Betrug erweisen kann zur Betreibung dieser Angelegenheit.

Frhr. v. Stürmer wird Ihnen behülflich seyn.

Verbleibe Ihnen, mein Herr Baron, mit vieler Werthschätzung wohlgewogener

Ludwig, Kronprinz.

Gemäß dem, was ich in diesem Schreiben bestimmte, sey es des Geldes wegen oder andere Gegenstände betreffend, handeln Sie.

Frhrn. v. Haller.

Sonntag d. 21. Mai 1815 zu Pera. Haller. Salzburg den 18. April 1815.

No. 23
beantwortet den 26. Mai
mit Wiener Courier.

Mein Herr Baron! Die neuerdings wieder dazwischengekommenen Kriegsverhältnisse verhindern, wie ich Willens war, den Mahler Wagner jetzt nach Malta zu schicken, um die Statuen von Aegina zu übernehmen und abzuholen. Da indessen die Verkäufer hieran keine Schuld haben, sondern ihrer Seits mehr nicht thun konnten als sie gethan haben, nähmlich die Vollmacht zur Übergabe der Statuen an den Depositar in Malta zu schicken, so will ich meinerseits in Hinsicht der Zahlungen eben so wenig zurückbleiben. Die Zahlung soll zwar von der Zeit der Uebergabe an gerechnet werden; diese wird ohne Schuld der Verkäufer verschoben: ich rechne also meine Zahlungspflichtigkeit von jenem Zeitpunkt an, wo ich in Stand gestellt war, die Statuen abholen lassen zu können. Dieser ist im Verlaufe Februars dieses Jahres, wo Wagner und ich obengenannte Vollmacht erhielten: also, wäre Wagner nach Malta abgegangen, hätte die Consignation bis Ende März geschehen können.

Da ich keine Ursache habe, eine Gefährde zu befürchten, besonders wo Sie selbst einer der Interessenten sind, wenn ich, ohne die wirkliche Übergabe der Statuen abzuwarten, die Zahlung derselben verfüge lasse; und da Sie aus dem Erlös von Phygalia und dem zugeschossenen Kredite nach der frühern Berechnung über die Gelder disponiren können, so glaube ich meinen Vortheil darin zu finden, wenn ich die Zahlung durch Sie ohne weitern Aufschub verfügen lasse. Wie oben auseinandergesetzt, wäre von Ende März an gerechnet der 1te Termin von 2500 Zechini Ende May, der 2te Ende Juny, der 3te und letzte Ende July fällig. Ich wünsche also, daß Sie gleich, wie Sie Gelegenheit dazu haben, den 1. und 2. Termin, eigentlich das 2te und 3te Viertel des Kaufschillings berichtigen und sich darüber gültige Quittung geben lassen. Dieses versteht sich nur von Ihnen, Herrn Cockerell u. Foster; den Herrn Linkh befriedige ich nach seinem Wunsch ganz in Teutschland. Nicht zu vergessen, daß dabey, nachdem ich früher zahle, die in dem Kaufkontrakte für diesen Fall stipulirten Abzüge von 1 p. c. per Monath mir zu gute kommen müssen. Das letzte Viertel des Kaufschillings zahle ich aber erst nach der würklichen Uebernahme der Statuen, wenn die Verkäufer damit zufrieden sind; und damit die Verkäufer durch die Zögerung keinen Schaden leiden, so können Sie ihnen von der Zeit an, wo selbes fällig gewesen wäre, nähmlich von Ende July an, die Zinsen a 5 p. c. in solchen Raten, als sie verlangen, vergüten. Herrn Linkh zahle ich die seinigen in Teutschland. Die Theilhaber werden hierin meine Pünktlichkeit in Erfüllung meiner Verbindlichkeit erkennen.

Gestern empfing ich Ihr Schreiben No. 23, dessen Inhalt mir besonders angenehm und ein neuer Beweis Ihrer Thätigkeit und Ihres Eifers für meine Wünsche war.

Mit vieler Werthschätzung des Herrn Barons
wohlgewogener
Ludwig, Kronprinz.

Carl Frhr. v. Haller in Constantinopel.

(Schluß folgt.)

Notizen.

Zu Schapers Restauration des Hermes von Praxiteles. Im letzterschienenen Heft dieser Zeitschrift, S. 168, wird in der Besprechung von Schapers Restauration des Praxitelischen Hermes mir die Urheberschaft der Ansicht zugeschrieben, Hermes habe in der Rechten eine Traube gehalten. Dies ist ungenau. Jene Hypothese ist vielmehr zuerst von meinem

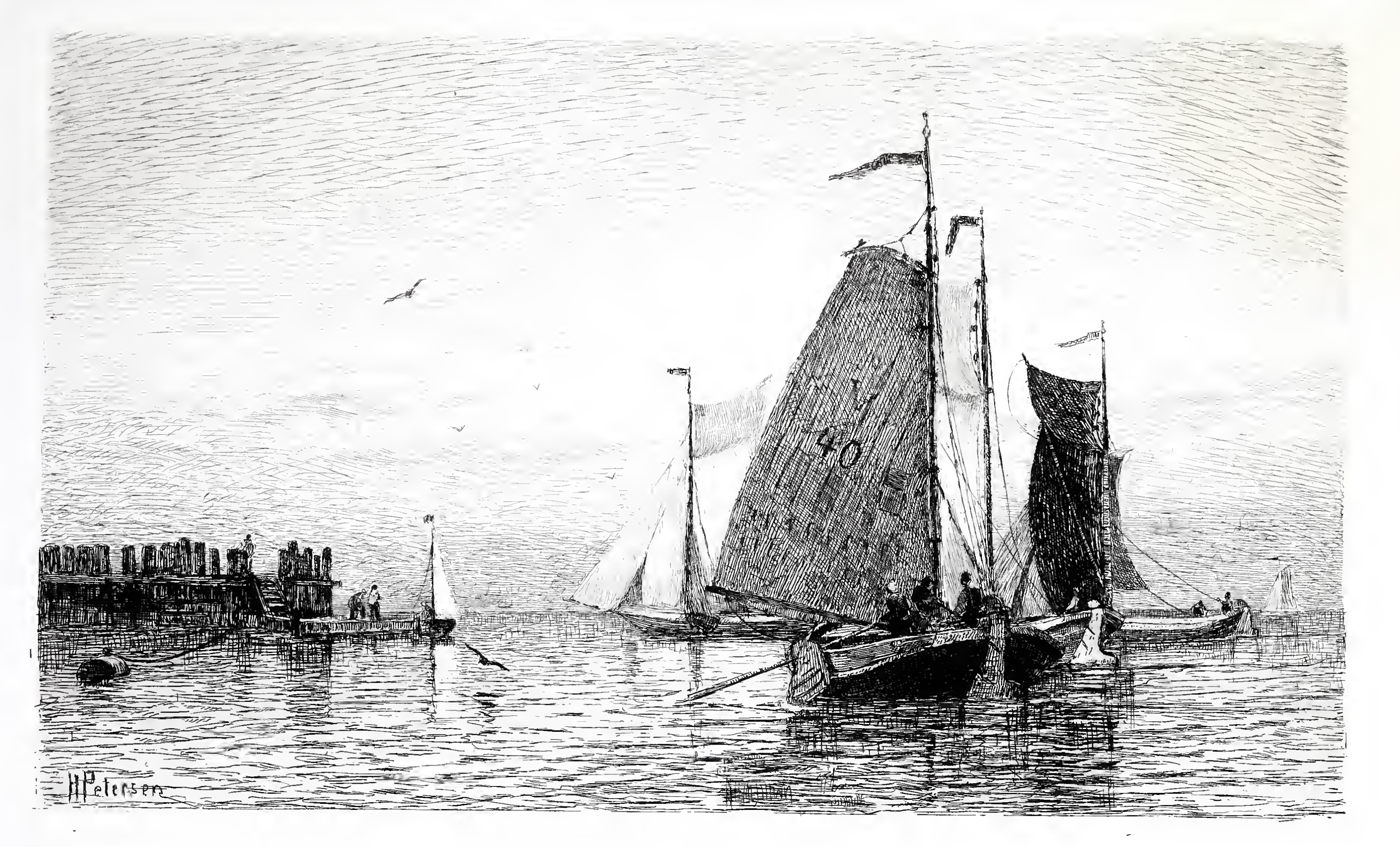
Vorgänger am olympischen Werke, Herrn Professor G. Hirschfeld, aufgestellt worden. Ich selbst habe mich dieser Ansicht erst nachträglich angeschlossen und dieselbe als ihr überzeugter Anhänger auch Herrn Prof. Schaper gegenüber geltend gemacht, als er mich um meinen Rat bei der Ergänzung des Hermes anging. — Ein anderer Irrtum hat sich in jene Besprechung in Bezug auf dasjenige Attribut eingeschlichen, welches ich in der Linken des Gottes voraussetzen zu müssen glaubte. Nicht einen Thyrsos, sondern das Kerykeion, habe ich mir in der linken Hand des Hermes gedacht, und an dieser Meinung glaube ich auch trotz des Widerspruchs festhalten zu müssen, welchen der hochverdiente Ergänzer der Statue hiegegen erhoben. Den Heroldstab scheint mir nicht nur der Sinn der Darstellung zu fordern; ich kann vielmehr aus der Anschauung des Originals heraus versichern, daß auch die Gestalt und die sehr nachlässige Behandlung der Höhlung zwischen den gekrümmten Fingern der linken Hand gerade auf ein kurzes stabförmiges Attribut mit Bestimmtheit hinweist.

Dresden. G. Treu.

---

* Fischerboote vor Vlissingen, nach dem eigenen Gemälde radirt von Heinrich Petersen. Wer noch ein Stück altniederländischen Wesens und die altniederländischen Typen finden will, wie sie in den Bildern eines Teniers, Brouwer und Ostade uns entgegentreten, der muß nicht die belebten modernen Städte aufsuchen, wo Volk und Leben ganz andere geworden sind, sondern das Land und vor allem die Küste. Dort kann er den Charakter studiren, durch den die Niederlande groß geworden sind, und noch dasselbe Volk antreffen, welches diesen Boden dem Meer abgetrotzt hat und ihn im stolzen Freiheitsgefühl gegen den übermächtigen Bedränger zu behaupten verstand. In allem, was er sieht, in Umgebungen, Häusern, Booten, der Kleidung bis zur langen Thonpfeife herab, umgiebt ihn ein Rest Altniederlands. — So wird auch die alte Festung Vlissingen, auf deren Reede die beiliegende Radirung den Leser führt, ihren ehrwürdigen Charakter wohl noch lange behaupten, obwohl sie als Hauptüberfahrtsstelle von den Niederlanden nach England neuerdings lebhaft in den Weltverkehr hineingezogen worden ist. Ihre Bevölkerung besteht in der Mehrzahl aus Fischern und Lotsen für die Einfahrt nach Antwerpen. Die Fischerei geht hauptsächlich auf Garnelen aus, die dort in großen Mengen gefangen und jeden Morgen auf den Londoner Markt gebracht werden. Es gewährt einen entzückenden Anblick, wenn die ganze Flotte der Fischer nach beginnender Flut gleichzeitig ihre Segel hißt und zum Fang auszieht. Seine Erholung sucht der Fischer, wenn er das wandelbare Element verlassen, in einem ruhigen, ehrbaren Familienleben und in aufrichtiger Frömmigkeit, wie sie jedem Seemann eigen ist, so wenig er davon auch merken läßt. — Der Maler-Radirer des vorliegenden Blattes, Heinrich Petersen in Düsseldorf, ist in der Nähe von Flensburg zu Hause. Da ihm die Mittel zum Studium fehlten, kam er anfangs zu einem Dekorationsmaler in die Lehre. Erst nachdem er den Feldzug von 1870 gegen Frankreich mitgemacht hatte und glücklich heimgekehrt war, fand er in einem höheren Offizier einen Gönner, der es ihm ermöglichte, die Berliner Akademie zu besuchen. Nach Absolvirung der vorbereitenden Klassen trat Petersen zunächst in das Meisteratelier von Hertel, dann in das von Chr. Wilberg ein und begab sich darauf nach Düsseldorf, um dort als Schüler Dückers seine Ausbildung zu vollenden. Wiederholte Studienreisen nach Schleswig-Holstein, Dänemark, Schweden, Holland und Belgien boten ihm die Motive zu seinen größtenteils im Privatbesitz befindlichen Bildern. Die größeren derselben sind: „Am Kattegat", „Schutzhafen an der dänischen Küste", „Abendstimmung", „Hafen von Flensburg", „Motiv bei Helsingör". Von der naturwahren und bei aller Schlichtheit echt künstlerischen Auffassung, welche die Darstellungen auszeichnet, giebt auch unsere Radirung Zeugnis.





FISCHERBOOTE BEI VLISSINGEN

Druck von Hartmann & R...



Das Wandgemälde des Jüngsten Gerichts im Münster zu Ulm.

Mit Abbildung.

Unter allen Vorstellungen des Mittelalters hat keine die Phantasie der damaligen Menschheit so tief erregt, wie die vom Jüngsten Gericht. Eine Reihe von litterarischen Zeugnissen und poetischen Ergüssen, die mit dem berühmten Muspilli beginnen und in dem erhabenen dies irae gipfeln, liefert den Beweis dieser ungewöhnlichen Erregung, die freilich in den Werken der bildenden Kunst noch allgemeiner hervortritt. Jedermann weiß, wie besonders in den Portalskulpturen französischer Kirchen schon früh dies Thema mit Eifer aufgefaßt und behandelt wird. Während aber an dieser Stelle, durch die architektonischen Bedingungen herbeigeführt, eine Zersplitterung des umfassenden Themas unvermeidlich war, konnte die Wandmalerei auf zusammenhängenden Flächen schon in romanischer Zeit den Gegenstand erschöpfender behandeln. Kein andrer Stoff bot eine so günstige Gelegenheit, das Talent für großräumige Kompositionen auszubilden. Eins der frühesten Beispiele in Deutschland ist das Wandgemälde an der Außenmauer der westlichen Apsis der Kirche zu Oberzell auf der Reichenau.[1]) Das stark zerstörte Bild zeigt immer noch die Hauptelemente der Komposition, den in der Mandorla thronenden Christus, samt den zu beiden Seiten sitzenden und stehenden Aposteln und einigen schwebenden Engeln, alles in derben Umrissen mit wenig Farben auf grünlichblauem Grund gemalt. Wunderlich wirken die durch eine chemische Veränderung der Farben schwarz gewordenen nackten Teile. Die Arbeit verrät noch antike Reminiscenzen, ist aber roh ausgeführt.

Der späteren Zeit der romanischen Epoche gehört sodann das Wandgemälde, welches man in der Kirche St. Philibert zu Tournus sieht. An der Westwand einer nördlichen Kapelle, das ganze Spitzbogenfeld ausfüllend, schimmern in derben schwarzen Umrissen die ziemlich verblichenen Gestalten eines Weltgerichts hervor. Ein dunkler horizontaler Strich trennt die Scharen der Auferstehenden, die in naiven Gruppen den Gräbern entsteigen und im Gebet knieend ihr Schicksal erwarten, von den oberen stark zerstörten Teilen. In lebendiger Bewegung stellen sich zwei Engel mit den Posaunen des Gerichts dar. Der Weltrichter, von dessen Gestalt wenig mehr zu erkennen, thront in einem von Engeln gehaltenen Medaillon; neben ihm ist die Madonna als Fürbitterin zu erkennen. Das Ganze trägt den Charakter der Portalskulpturen des 13. Jahrhunderts, ohne dieselben jedoch an künstlerischem Wert zu erreichen. Ungleich bedeutender erscheint das Wandgemälde, welches ehemals in der Deutschordenskirche zu Ramersdorf bei Bonn zu sehen war.[2]) Der Stoff erscheint dort zum erstenmal reicher gegliedert, indem

1) Veröffentlicht durch Adler in der Zeitschr. für Bauwesen, 1869, Taf. 65.
2) Herausgegeben in E. aus'm Werths Wandgemälden des Mittelalters in den Rheinlanden, Taf. 47 ff.

sich die Darstellung über die vier Kappen des westlichen Mittelschiffgewölbes ausbreitet. In den schlanken, flüssigen Formen der Spätzeit des 13. Jahrhunderts durchgeführt, bieten diese Gemälde einen entschiedenen Fortschritt in der individuellen Belebung des Themas. Denn unter den Verdammten, die von einem Engel mit dem Schwerte zurückgetrieben und von einem teuflischen Ungetüm angefallen werden, sah man einen König mit seiner Gemahlin, einen Mönch und zwei Nonnen, während unter den Seligen sich ein Bischof, im übrigen niedrige Leute, Handwerker mit ihren Werkzeugen, mit Beil und Hammer, und Bauern mit Sichel, Sense und Dreschflegel zeigten.

In Italien war es die Kunst Giotto's, welche diesem Thema eine großartige Ausbildung gab. Ein Hauptwerk schuf der Meister selbst in der Darstellung, welche die ganze Westwand der Madonna dell' Arena zu Padua bedeckt. Hier ist namentlich das Reich Luzifers und die unheimliche Riesengestalt des Höllenfürsten mit einer an Dante erinnernden dämonischen Macht geschildert, während die Scharen der Seligen in ziemlich gleichartigem Gepräge behandelt sind. Noch reicher entwickelt und im Aufbau durchgebildeter ist das Wandgemälde Andrea Orcagna's in der Cappella Strozzi, besonders fesselnd durch die dramatische Steigerung des Ausdrucks in den Köpfen der Verdammten. Doch es ist meine Absicht nicht, hier ausführlicher auf alle früheren Darstellungen des Jüngsten Gerichts einzugehen; einem jüngeren Fachgenossen möge die monographische Verfolgung dieses bedeutenden Themas empfohlen werden.

Um nun zu meiner eigentlichen Aufgabe, der Schilderung des Jüngsten Gerichts im Münster zu Ulm, überzugehen, gilt es zunächst den Platz zu bezeichnen, welchen dasselbe im Bauwerke einnimmt. Bekanntlich ist das Ulmer Münster eins der großartigsten Denkmale des mittelalterlichen Kirchenbaues. Als man im Jahre 1377 den Grundstein zu dieser Pfarrkirche legte, geschah es in dem Kraftgefühl, welches die mächtig aufstrebenden schwäbischen Städte damals beseelte.[1]) Manche Spuren deuten darauf hin, daß man zuerst den Plan einer dreischiffigen Hallenkirche im Auge hatte. Kaum war aber der Chor vollendet, als eine Änderung der Bauführung eintrat, die wir wohl auf die Persönlichkeit des großen Ulrich von Ensingen zurückführen dürfen. Dieser bedeutende Meister, den wir auch in Eßlingen, Straßburg und sogar in Mailand[2]) antreffen, wurde 1392 mit der Bauführung des Münsters betraut. Sofort zeigt sich das Eingreifen einer neuen Kraft an den aufs kühnste gesteigerten Verhältnissen des Langhauses. Ein ins riesige emporgeführtes Mittelschiff, das an Höhe dem des Kölner Doms nur um zwei Meter weicht, während die Breite demselben überlegen ist, sollte von zwei eben so breiten, aber ungefähr halb so hohen Seitenschiffen begleitet werden. Bei dieser Anlage ergab sich aber ein Übelstand, da die Wand über dem Triumphbogen in einer Höhe von fast 60 Fuß und einer Breite von 50 Fuß eine unerfreulich leere Fläche darbot. Um diese zu gliedern und zu beleben, half man sich in der oberen Hälfte der Wand mit zwei großen Blendfenstern, neben welchen zwei kleinere Fenster als dunkle Löcher auf den Dachraum des Chors münden. Es blieb nun aber eine immerhin noch gewaltige Fläche, die nur durch die Malerei belebt werden konnte. Man entschloß sich dazu, diese mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts zu bedecken, obwohl man in der Regel für dieses

1) Die Geschichte des Münsters findet man in der trefflichen Jubiläumsschrift von Friedr. Pressel, Ulm u. sein Münster. Ulm 1877.

2) Der bei Schnaase, G. d. b. Kfte. VII, S. 193 aus den italienischen Quellen geschöpfte Name Ulrich von Fisingen oder Fusingen beruht offenbar auf einem Lesefehler.

Thema in Kirchen und Kapellen die westliche Wand als die Seite des Untergangs wählte. Man hätte keinen günstigeren Raum für diese Darstellung finden können, denn in der ungeteilten oberen Hälfte konnten in ganzer Breite und Fülle sich die himmlischen Heerscharen entfalten, während die untere Hälfte zu beiden Seiten des großen Triumphbogens auf natürlichste Weise die Scheidung der Seligen von den Verdammten, wie der Stoff sie vorschrieb, an die Hand gab. Die Jahrzahl 1471, welche unten in Uncialbuchstaben und oben am Gewölbe in arabischen Ziffern angebracht ist, bezeichnet wohl die Vollendung des Werkes. Um dieselbe Zeit wurde auch das großartige Sakramentsgehäuse und das herrliche Chorgestühl vollendet. Wie diese meisterhafte Schöpfung des älteren Sürlin nicht ihresgleichen in Deutschland hat, so kann man mit gutem Fug dasselbe von dem Wandbild des Jüngsten Gerichts sagen. In der gesamten nordischen Malerei jener Zeit findet es nicht seinesgleichen; es offenbart Geist und Hand eines Künstlers, der zu den hervorragendsten deutschen Meistern des 15. Jahrhunderts gehört.

Fast viertehalb Jahrhunderte hatte das imposante Werk seinen Platz behauptet, als man im Jahre 1817 in Vorbereitung auf das dritte Jubelfest der Reformation von seiten des evangelischen Konsistoriums den Beschluß faßte, die „alten, oft Aberglauben nährenden Gemälde“ an den Pfeilern und Wänden des Münsters „geschmackvoll und für das Auge gefällig mit einer angenehmen alterthümlichen grauen Farbe zu übertünchen“. So schien das Bild denn für immer unter der Leichendecke der Tünche begraben; aber fortwährend schimmerten die Umrisse von Köpfen und ganzen Figuren hindurch, und als Ulm sich im Jahre 1877 zu seinem Münsterjubiläum vorbereitete und das Münsterbaukomité den kunstsinnigen Prälaten v. Merz, Oberbaurat v. Egle und Direktor Essenwein von Nürnberg mit dem Entwurf eines Plans zur Wiederherstellung des Innern betraute, wurde die Aufdeckung und Wiederherstellung des Jüngsten Gerichts beschlossen. Der Historienmaler Leopold Weinmayer von München, in Restaurirung alter Wandgemälde geübt, erhielt den Auftrag, mit möglichst treuem Anschluß an das Vorhandene, das überall bei genauerem Eingehen recht wohl noch zu erkennen war, das riesige Werk wieder herzustellen. Mit erstaunlichem Fleiße hat der Künstler dies mühevolle Werk in kaum vier Monaten durchgeführt. Eine Vorstellung von dem Umfange der Arbeit bekommt man erst, wenn man erwägt, daß das Gemälde 1666 Quadratfuß ausfüllt, daß es im ganzen 213 Köpfe enthält und daß der thronende Weltrichter über 10 Fuß sitzend mißt.[1]) Weinmayer hat offenbar mit großer Sorgfalt gearbeitet, und wenn in die Köpfe wohl ein moderner Zug gekommen sein mag, so gewährt doch das Ganze nicht bloß in allen Einzelheiten der Komposition, sondern auch in der Ausprägung der Gestalten, dem Zuge der Bewegung und dem Charakter der Gewänder den Eindruck der Treue. Der Ulmer Bürgerschaft, die durch sorgsame Pflege und aufwandreichen Fortbau ihres Münsters sich der Ahnen wert gezeigt hat, gereicht auch diese Wiederherstellung zu hoher Ehre.

Betrachten wir nun zunächst die obere Hälfte des Bildes,[2]) die dem Himmel und seinen Heiligen gewidmet ist. Oben thront in mandelförmigem Medaillon auf dem Regenbogen, die Füße auf die Erdkugel setzend, in traditioneller Weise die kolossale Gestalt des Weltrichters. Ein Mantel, der auf der Brust durch eine prächtige Schließe zusammen-

1) Ich entnehme diese und einige andre Angaben dem schönen Aufsatze von H. Merz im Christl. Kunstbl. 1880, Nr. 9.

2) Unsere Abbildung ist nach einer Zeichnung von B. Froer, der eine große Photographie zu Grunde liegt, von E. Helm in Holz geschnitten.

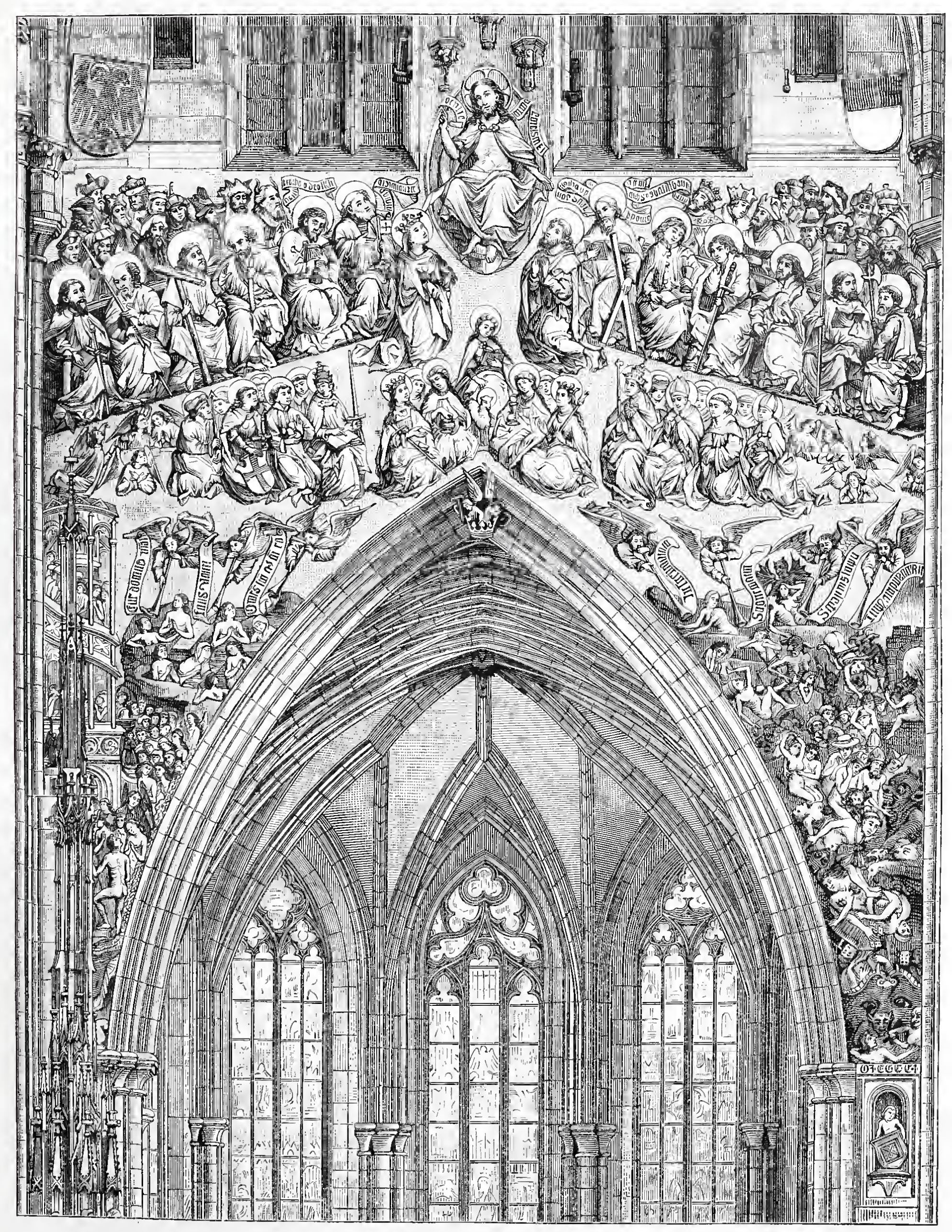
gehalten wird, bedeckt den nackten Oberkörper und fällt in reichen Falten über dem Schoß zusammen. Der Typus des Kopfes erinnert an den in der Eyckschen Schule üblichen. Mit der gesenkten linken Hand weist er die Verdammten zurück, während er die erhobene Rechte segnend über die Gerechten ausstreckt. Auf einem Spruchband liest man die Worte: Venite benedicti patris mei. Zu seinen Füßen knieen mit bittend erhobenen Händen die edlen Gestalten der Madonna rechts und des Bußepredigers Johannes links. Erstere trägt auf dem schönen Haupte eine Krone, von welcher ein Schleier auf die reich drapirten Gewänder herabwallt; letzterer ist über dem härenen Kleide mit einem trefflich stilisirten Mantel umhüllt. Der Wurf der Gewänder erinnert durchaus an die flandrische Schule, und zwar zunächst an Rogier van der Weyden.

Zu beiden Seiten sieht man sodann auf einer schräggestellten Bank mit gotischen Seitenlehnen die Apostel als Beisitzer des Gerichtes sitzen, gleichsam perspektivisch dargestellt zum Abschluß des weiten Raumes: sämtlich charaktervolle Gestalten mit lebendigen Bewegungen in reichen Gewändern, doch voll milder Würde, außerdem durch ihre Attribute noch deutlicher bezeichnet. Rechts zunächst Petrus mit dem Himmelsschlüssel und dem Spruch: Justa sunt judicia sua; dann Matthäus in einem Buche lesend und, als früherer Zöllner, einen Beutel haltend; weiter Simon mit der Säge, Philippus mit dem Tförmigen Kreuz, Thomas mit der Lanze, Jakobus der Ältere mit dem Schwert. Zur Linken eröffnet den Reigen Andreas, des Petrus Bruder, mit dem schrägen Kreuz; dann folgt die jugendliche Gestalt des Lieblingsjüngers mit offenem Buch und Kelch; weiter Paulus, der sinnend den Kopf auf die rechte Hand stützt und in der Linken das Schwert hält; Bartholomäus mit dem Messer, mit welchem er geschunden wurde; der jüngere Jakobus mit der Walkerstange und Matthias mit der Partisane.

Hinter den Aposteln drängen sich in dichten Scharen die Patriarchen und Propheten des alten Bundes, durch phantastische Anzüge, namentlich jene wunderlichen Kopfbedeckungen ausgezeichnet, welche ihnen im Mittelalter verliehen wurden und die man namentlich in ganz ähnlichen Formen auf der Anbetung des Lammes im Genter Altarbilde der Brüder van Eyck bemerkt. Zur Rechten macht der gehörnte Moses, der die zehn Gebote an den Fingern herzählt, den Anfang; ihm schließen sich Aaron, Melchisedek, Josua, Gideon, die vier großen Propheten u. a. würdig an, lauter markige, charaktervolle Gestalten. Zur Linken sehen wir Noah, Abraham, Isaak, Jakob, Joseph, David, Zacharias u. a., ebenfalls in mancherlei bunten Gewändern und Kopfbedeckungen. Hier liest man die Worte: Salus Deo nostro. Vortrefflich hat der Künstler aus dem dichten Gedränge dieser Gestalten die größeren Figuren der Apostel bedeutsam herauszuheben verstanden.

Das noch übrig bleibende Dreieck füllte er nun mit drei Gruppen von Märtyrern aus, und in sinniger Weise gab er den mittleren Ehrenplatz einer anmutvollen Gruppe von sieben heiligen Jungfrauen, die in stiller Andacht beisammen sitzen und knieen. Den obersten Platz in der Mitte nimmt die heilige Agnes ein, andächtig in einem Buche lesend und mit der Rechten auf das zu ihren Füßen stehende Lamm hinweisend, welches dadurch eine seiner symbolischen Bedeutung entsprechende dominirende Stellung erlangt. An sie schließen sich zur Rechten die h. Dorothea mit dem Blumenkörbchen und Katharina mit dem Schwert, links die h. Barbara mit Kelch und Hostie und die h. Ursula mit dem Pfeil. Zwei andre zwischen ihnen sind nicht näher bezeichnet. Katharina und Ursula in fürstlicher Haltung sind mit Kronen geschmückt, während die andern auf ihren lieblichen Köpfchen Rosenkränze tragen. In der ganzen deutschen Kunst der damaligen Zeit dürfte es

kaum eine ähnlich holdselige Gruppe geben. In glücklichster Weise sind sodann die beiden dreieckigen Seitenfelder mit männlichen Heiligen gefüllt. Rechts einer der ersten Päpste mit dem Schwerte und einem offenen Buche auf dem Schoße, dann Stephanus, der in den Händen Steine trägt, dahinter Laurentius, weiter die poetische Gestalt des h. Georg mit Schwert



Das Jüngste Gericht. Wandgemälde im Münster zu Ulm.

und Schild, Sebastian mit dem Pfeil und noch andere Märtyrer. Der Papst ist sitzend dargestellt, die anderen knieend, vier anbetende Engel schließen seitwärts diese Gruppe ab.

Auf der linken Seite beginnt wieder ein Papst mit Scepter und dreifacher Krone, dann folgt ein Bischof, mehrere Ordensgeistliche und der h. Nikolaus von Myra in bischöflichem Ornat, in den Händen die drei goldenen Kugeln haltend. Hier bilden fünf

Engel den Abschluß, von denen zwei mitleidvoll auf die Verdammten hinabblicken. So wird der obere Teil mit dem unteren verbunden. In der darauf folgenden Zone eröffnen sodann sieben herabschwebende Engel, vier zur Linken, drei rechts, mit Posaunenschall den Tag des Gerichts. Hier liest man auf Spruchbändern links: Justum judicium — Surgite mortui, venite ad judicium — Separate vos impii — Tempus moritur; rechts: Ecce dominus venit — Filius venit — Omnes sancti cum eo. Beim Schall der Posaunen öffnen sich die Gräber und die meist nackten, nur hin und wieder noch mit dem Leichentuch umhüllten Leiber der Verstorbenen erheben sich in den mannigfaltigsten Bewegungen aus ihren Grüften, rechts mit dem Ausdruck innigen Flehens, vertrauensvollen Emporblickens, links mit allen Zeichen der Angst.

Betrachten wir zunächst die Seite der Verdammten. Hier hat der Künstler in dicht verschlungenem Gewimmel die Scharen der Unseligen dargestellt, welche von wilden Teufelsfratzen gepackt und in den untersten Abgrund der Hölle geschleppt werden. Zuoberst wird ein in der Umarmung begriffenes Paar von einem fledermausgeflügelten Dämon aus dem Grabe hervorgezerrt; entsetzensvoll schlägt sich das Weib mit der geballten Faust gegen die Stirn. Mit dem anderen, unheimlich verlängerten Arme greift derselbe Teufel nach einem Betrüger, der mit der Wage, dem Werkzeug seines Truges in der Hand dargestellt ist. Gleich darunter packt ein greulicher Teufel, mit Eselsohren am brutalen Kopfe, den Charlatan, der das Uringlas in der Hand hält, am Beine, so sehr sich dieser sträuben mag. Seitwärts sieht man mit feuriger Glut den offenen Höllenofen, vor welchem ein schwarzer Teufel sitzt und auf einem gekrümmten Horn eine entsetzliche Musik vollführt, während ein anderer Genosse einen köpflings herabstürzenden Verdammten (offenbar ein Schlemmer, denn er hält krampfhaft in den Armen eine Schüssel mit einem Schweinskopf) grimmig mit beiden Armen um den Leib faßt, um ihn in die Hölle zu schleppen. Aus dem dichten Gewimmel der nun folgenden Gruppen, die ein Teufel mit der Harpune in den untersten Schlund hinabzustoßen sucht, hebt sich links ein Paar in wollüstiger Umarmung heraus, nach welchem ein Kardinal lüstern seitwärts schielt. Dann kommen Papst, Kaiser und Kaiserin, die nach der Anschauung jener Zeiten in der Hölle nicht fehlen dürfen. Ein fünfköpfiges Scheusal von Teufel streckt die Krallen nach ihnen aus, so daß der Papst entsetzt sich nach dem Kopfe greift. Überaus hold inmitten dieser Greuel wirkt das liebliche Antlitz der Kaiserin. Gleich daneben links umklammert ein eitles Weib den Schminktopf, den sie selbst jetzt nicht aufgeben mag. Dämonisch grinst von der andern Seite ein kolossaler Teufel hervor und rings um ihn sperrt die Hölle gierige Schlangenrachen auf, die nach den armen Seelen schnappen. Gleich daneben hebt sich mit angstvollem Ausdruck als Vertreter der Habsucht ein Mönch heraus, der von dem schweren ihm am Halse hängenden Geldbeutel hinabgezogen wird. Unter ihm ein dichter Knäuel anderer Unglücklicher, unter denen man die falschen Spieler mit Brettspiel, Karten und Würfeln erkennt. Gierig sperrt sich mit seinen scharfen Hauern der riesige Höllenrachen auf, in welchen sie alle hinabstürzen. Namentlich erblickt man schon halb verschlungen einen Mönch in einem Buche lesend, welches gewiß kein Erbauungsbuch ist. Den Abschluß dieses wilden Gewimmels bildet ein sich zankendes Paar, das böse Weib und der faule Mann, neben welchem man das verrostete Beil erblickt, das er im Leben vernachlässigt hat.

Wußte der Künstler hier im Dämonischen, Entsetzensvollen eine seltene Kraft der Phantasie zu entfalten, so waltet auf der andern Seite, wo die Frommen aus ihren

Gräbern auferstehen, die ganze Wonne himmlischer Seligkeit. In dichten Scharen sehen wir die eben Erstandenen, von Engeln geleitet und von dem Netze Petri umfaßt, einer prächtigen Pforte zuschreiten, welche den Eingang des Paradieses vorstellt. Ähnlich hat es Memling (oder wen man sonst als Meister des Werkes anerkennen will) in dem vier Jahre früher entstandenen Flügelaltar der Marienkirche zu Danzig angeordnet. Über dem Portal, welches durch den Papst mit dem Himmelsschlüssel geöffnet wird, baut sich in zwei oberen Stockwerken ein zierlich durchbrochener Treppenturm auf, dessen Wendelstiege, wie man durch die offenen Arkaden deutlich sieht, die Scharen der Seligen zum Himmel emporwallen. Auf unserer Abbildung, die nach einer Photographie ausgeführt ist, wird ein Teil dieser Komposition durch das hochaufragende Türmchen des Sakramentsgehäuses verdeckt. So sieht man denn auch nicht das zu unterst angebrachte Paar des fleißigen Mannes und des braven Weibes, welche ebenfalls von einem Engel der Seligkeit entgegengeführt werden. Sie bilden in sinnvoller Anordnung das Gegenstück zu dem Paar der linken Seite.

Dieser ganze bedeutende Teil der Komposition ist von einem Hauch seligen Friedens und holder Anmut erfüllt. Überall sieht man liebliche Köpfchen, strahlend von der Vorfreude paradiesischer Wonne. Der Künstler hat auch hier in umfassendster Weise sein Verständnis der nackten Gestalt zur Geltung gebracht, hie und da sogar mit einem gewissen Selbstbewußtsein, wie namentlich in der Jünglingsgestalt, die ganz vorn eben den linken Fuß auf die erste Stufe setzt und sich von der Rückseite zeigt. Wie weit die Durchbildung des Nackten gelungen war, ist jetzt nicht mehr zu beurteilen; über die Linie dessen, was das Jüngste Gericht in Danzig bietet, ist unser Künstler wohl nicht hinausgekommen; so viel aber erkennt man auch jetzt noch, daß er in der mannigfaltigen Bewegung nackter Gestalten eine nicht geringe Freiheit und Kühnheit besaß, wie sie unter den deutschen Malern jener Zeit sonst kaum angetroffen wird.

Faßt man alles zusammen, so muß man gestehen, daß in der großartigen Anordnung des Ganzen, dem feierlichen Aufbau und der glücklichen Raumausfüllung, der wohlerwogenen Abstufung aller einzelnen Gestalten nach Größe, Form und Ausdruck eine Leistung vorliegt, die für jene Zeit als eine Schöpfung ersten Ranges zu bezeichnen ist. Um nur eins hervorzuheben, so wird man in der großen Anzahl der Heiligengestalten, welche die obere Hälfte ausfüllen, einen Reichtum schöner und großartiger, dabei überaus fein durchgeführter Gewandmotive finden, wie sie kein zweites deutsches Werk jener Zeit aufweist. Der gesamte Charakter des Bildes weist auf die schwäbische Schule, genauer auf die Ulmer hin; alles Stilistische wird bestimmt durch den Einfluß der Flandrer, namentlich Rogiers. Im Gepräge der Köpfe, im Wurf der Gewänder, besonders auch in den phantastischen Elementen bei der Charakteristik der alttestamentlichen Gestalten ist dieser Schulzusammenhang sofort zu spüren. Dagegen weist die Lieblichkeit der jugendlichen und weiblichen Köpfe auf einen Meister, der in seiner Geistesart viel Verwandtschaft mit Memling verrät. Wir haben offenbar einen Künstler vor uns, der wahrscheinlich, wie die meisten damaligen Deutschen, wie namentlich Schongauer und selbst noch Zeitblom, die Schule Rogiers durchgemacht oder wenigstens seine Einwirkung erfahren hat. Dennoch fehlt es ihm nicht an einer durchgreifenden Eigenart, die besonders in der milden Anmut und Feinheit der oberen Gestalten hervortritt.

Aber auch in der Komposition des Ganzen erscheint der Künstler durchaus originell. Vergleicht man sein Werk mit Rogiers Jüngstem Gericht in Beaune und mit dem schon

erwähnten in Danzig, so hat man dort zwei Flügelbilder, die vermöge ihrer Anlage eine mehr ins Breite gezogene Anordnung verlangten, während hier ein Hochbild gefordert wurde. Der Ulmer Meister gestaltete seinen Stoff in hoher Freiheit, den Raumbedürfnissen entsprechend, mit einer Leichtigkeit, daß man den Zwang des Raumes nirgends empfindet, vielmehr den Eindruck empfängt, als ob alles gar nicht anders hätte sein können. Um einzelnes noch hervorzuheben, so verzichtet er auf die Engel mit den Marterwerkzeugen und den Seelenwäger S. Michael (der namentlich in Danzig so prachtvoll wirkt), aber er stuft dafür die himmlischen Heerscharen viel mannigfaltiger ab, indem er den Apostelgruppen die Patriarchen und Propheten des alten Bundes und diesen allen wieder die schön entwickelten Gruppen der Märtyrer und Märtyrerinnen entgegenstellt. Endlich aber — und dies ist ein Charakterzug, in welchem sich der naturalistische Sinn jener Zeit am meisten verrät — weiß er in den Gruppen der Verdammten alle Stände und Beschäftigungen, alle Laster in ihren vornehmsten Vertretern so lebendig und eindringlich zu charakterisiren, wie es wohl kaum in einem anderen ähnlichen Werke zu finden ist. Hier erhebt sich der Künstler auf die Höhe eines erschütternden Bußpredigers und sein Werk wird zu einem jener dramatischen Gedichte, wie sie die Litteratur seiner Zeit so vielfach hervorgebracht hat.

Über den Urheber dieses großartigen Werkes schweigen merkwürdigerweise die Ulmer Urkunden. Keine Spur von seinem Namen, seiner Bestallung. Die Annahme, daß es von Jesse Herlin, angeblich dem Sohne des Friedrich Herlin,[1]) herrühre, ist durch den Umstand widerlegt, daß Jesse nicht der Sohn, sondern der Enkel jenes älteren Meisters war und daß er fast ein Jahrhundert später (1568) den Altar in der Kirche zu Niedermemmingen bei Nördlingen malte.[2]) Aber auch an den älteren Friedrich Herlin ist nicht zu denken, da er zwar ebenfalls unter dem Einfluß der Flandrer steht, aber ein Künstler geringeren Schlages ist. Und wie hätten die Ulmer darauf kommen sollen, einen auswärtigen (Nördlinger) Meister zu berufen, da sie in ihren Mauern einen viel bedeutenderen Maler besaßen. Das war kein andrer als Hans Schühlein oder, wie er sich selbst schreibt, Schüchlin, der uns durch sein bezeichnetes Hauptwerk, den Hochaltar der Kirche zu Tiefenbronn, genugsam bekannt ist. H. Merz gebührt das Verdienst, diesem Meister zuerst in dem schon erwähnten Aufsatze des christlichen Kunstblattes (1880, S. 137) das Jüngste Gericht zugeschrieben zu haben, und nachdem ich jenes wichtige Werk wiederholt aufmerksam geprüft habe, muß ich seiner Vermutung insofern zustimmen, als namentlich die Gemälde an der Innenseite der Flügel, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung, aber auch die Außenbilder, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige, sowie endlich an der Staffel die Brustbilder des Heilands und der Apostel denselben Sinn für Würde und Anmut, dasselbe Geschick der Komposition verraten. Es ist ein Meister, der zuerst den der Ulmer Schule bis auf Zeitblom und Schaffner eigenen Sinn für Schönheit und milde Würde in ausgezeichneter Weise bekundet.

Der Altar wurde, wie die gleichzeitige Inschrift angiebt, 1469 vollendet. Vielleicht befand sich damals schon Zeitblom, der 1483 Schühleins Tochtermann wurde, unter den Lehrlingen der Werkstatt. Welches Ansehen Schühlein in Ulm genoß, ersehen wir aus dem Umstande, daß er Altzunftmeister der 1473 gegründeten Genossenschaft der Maler,

---

1) Die Schreibart „Herlen" ist dadurch entstanden, daß die schwäbische Mundart bis auf den heutigen Tag das i in der Endsilbe lin (lein) als e ausspricht, wobei oft sogar das n ausfällt; also z. B. Köstlin, Köstlen, Köstle. — 2) Sighart, Bildende Künste in Bayern, S. 606.

Bildhauer, Glaser und Buchdrucker, sodann von 1497—1502 sogar Pfleger des Münsterbaues war. Nach der Ebenbürtigkeit der malerischen Leistung dürften wir ihn daher wohl als den Meister des Jüngsten Gerichts bezeichnen. Aber in einzelnen Punkten, und zwar in den wichtigsten, kann man doch eine unbedingte Übereinstimmung nicht erkennen. Am meisten fällt auf, daß der Faltenwurf in Tiefenbronn größere und einfachere Motive aufweist, als in Ulm, wo die Gewänder mit größter Sorgfalt bis ins kleinste detaillirt sind. Und doch hätte in diesem großräumigen Werke eine großartigere und einfachere Behandlung sich von selbst aufdringen sollen. Das Zweite ist, daß auch die Typen der Köpfe in Tiefenbronn sich anders gestalten als in Ulm, was am klarsten da hervortritt, wo man dieselben Gestalten wie Johannes, die Apostel, die Madonna u. a. in Vergleichung zieht. Im Ganzen und im Einzelnen zeigt sich das flandrische Element in Tiefenbronn schärfer ausgeprägt als in Ulm. Obwohl nun gewiß die Wahrscheinlichkeit für Schühlein spricht, so können wir doch noch nicht von Gewißheit reden. Beschränken wir uns also einstweilen darauf, das Ulmer Jüngste Gericht als das weitaus bedeutendste deutsche Wandbild jener Epoche und überhaupt als eine hervorragende Schöpfung der Malerei nachgewiesen zu haben.

W. Lübke.



Waldmannskette. (S. S. 230.)

Matteo Civitali.

Von Paul Schönfeld.

Mit Abbildungen.



Fig. 1. Engel von Civitali im Dom zu Lucca.

Neben den großen Florentiner Bildhauern des Quattrocento, die mit epochemachenden Leistungen alle anderen Erscheinungen der gleichzeitigen italienischen Plastik überholten, darf wenigstens ein Künstler auf toskanischem Boden einen ebenbürtigen Rang in der Geschichte der Skulptur in Anspruch nehmen. Es ist dies der aus Lucca gebürtige und vorzugsweise für diese Stadt thätige Matteo Civitali. Das Studium seiner Werke, bei der Unvollständigkeit und Unzulänglichkeit der bis jetzt existirenden Publikationen nur an Ort und Stelle selbst mit Erfolg zu betreiben, ist unerläßlich für jeden, der sich auch nur in den Hauptzügen mit der Entwickelung der toskanischen Bildhauerei vertraut machen will, und gewährt ein um so größeres Interesse, als eine Reihe dieser Arbeiten den Meister, wie viele seiner Florentiner Kunstgenossen, zugleich als einen der geschmackvollsten Architekten der Renaissancezeit schätzen lehrt.

Es ist nicht festgestellt und, da schwerlich neue Quellen für die Geschichte des Künstlers sich erschließen werden, kaum je zu ermitteln, ob und welchem bestimmten Meister Matteo Civitali seine Ausbildung zu verdanken hatte. In hohem Grade wahrscheinlich ist jedoch die von Burckhardt ausgesprochene Vermutung[1]), daß dies Desiderio da Settignano gewesen sei, da unser Künstler in der That mit diesem, wie auch mit dessen Schüler Mino da Fiesole, ganz unverkennbare äußere Berührungspunkte aufweist, während er allerdings, was den inneren Charakter seiner Werke betrifft, unter den Flo-

1) Cicerone. 3. Aufl. S. 650.

rentiner Zeitgenossen wohl dem Benedetto da Majano am nächsten steht. Läßt sich indes ein unmittelbarer Zusammenhang mit Desiderio nicht sicher nachweisen, so wird es dennoch bei Betrachtung der Monumente selbst zweifellos, daß der junge Künstler, der unmöglich in dem an Skulpturen so armen Lucca seine Ausbildung finden konnte, in dem nahen Florenz seine Studien gemacht und dabei in erster Linie sich bei denjenigen Monumenten Rats erholt habe, die wie das Grabmal Marzuppini in Santa Croce in der damaligen Kunst als höchste Leistungen ihrer Art dastanden. Daß übrigens auch die großen Meister der Florentiner Malerei auf ihn einwirkten, ist eine Annahme, zu der seine Werke vielfach hindrängen.

Das Wenige, das Vasari über Civitali mitteilt, ist von höchst untergeordnetem Werte; daß seine Kenntnis von ihm nicht weit reichte, zeigt außer dem Umstande, daß er ihn nicht einmal einer eigenen Biographie würdigt, während er doch weit Geringeren ausführliche Besprechungen widmet, die im Leben des Jacopo della Quercia[1]) enthaltene verworrene Angabe, nach welcher dieser nachweislich bereits 1438 verstorbene Meister der Lehrer unseres Künstlers gewesen wäre, während dieser erst am 30. Juli 1435 das Licht der Welt erblickte. — Giacomo Sardini, der nach einem Luccheser Bildhauer suchte, der den jungen Matteo hätte unterrichtet haben können, verfiel auf einen gewissen Silvio, über den indes nichts Sicheres feststeht, während Bartolommeo Beverini ihn frühzeitig nach Florenz gegangen sein und bei dem betagten Donatello seine künstlerische Ausbildung gefunden haben läßt. Ohne bei diesen haltlosen Hypothesen zu verweilen, wenden wir uns zu den Werken selbst, als deren älteste einige Porträtstatuen in verschiedenen Gärten der Umgebung Lucca's und zwei jetzt in die städtische Pinakothek übertragene Arbeiten gelten, von denen die eine, ein Hochrelief der Verkündigung, sich in kompositioneller wie formaler Hinsicht allerdings als Versuch eines Anfängers, wenn auch eines begabten, dokumentirt[2]), die andere, eine mit Dornenkrone versehene Christusbüste, der einzige Überrest einer Halbfigur, die zu einem Altar der Parochialkirche Segromigno gehörte und einen Kelch in der Hand hielt[3]), bei einer noch strengen, ja harten Technik, die namentlich in der Haarbehandlung hervortritt, den Ausdruck des Leidens durch den schmerzlich geöffneten Mund, die emporgezogene Stirn und den Blick der Augen eben so edel wie lebenswahr wiedergiebt. Die außen an einer Ecke von San Michele angebrachte stehende Madonna, die, wie das an einer ganzen Reihe späterer Arbeiten wiederkehrende Motto: Ut vivam vera vita in Verbindung mit dem Wahrzeichen seines demnächst zu erwähnenden Gönners Bertini sehr wahrscheinlich macht, wohl von Civitali's Hand herrührt, muß ebenfalls als ein Erstlingsversuch betrachtet werden.

Die zwischen diesen undatirten Jugendarbeiten und dem ersten mit Jahreszahl versehenen Werke des Künstlers liegende Lücke, die mindestens ein Decennium umfassen wird, legt die Vermutung nahe, daß Matteo während dieses Zeitraums von der Heimat fern gewesen sein mag, in der wir ihn erst zu Anfang der siebziger Jahre beschäftigt finden.

1) Lemonniersche Ausgabe, III, 28.

2) Rechts sitzt die Madonna in Profil, in der Linken ein Buch haltend, die Rechte erhebend, links kniet der Engel mit einem Lilienzweig in der Linken; zwischen beiden Figuren steht am Boden eine Blumenvase. Den oberen Abschluß der seitlich von zwei korinthischen Pilastern begrenzten Platte bildet ein Eierstab, den untern ein Fries mit Vasen und zwei schwebenden, einen Kranz haltenden kleinen Engeln.

3) Vgl. Trenta, Memorie e documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca, Tom. VIII, 59.

Das erste in der stattlichen Reihe der von da ab geschaffenen Werke ist das Grabmal des Pietro da Nocceto, des Secretärs Papst Nicolaus' V., welches der Künstler im Auftrage von dessen Sohne laut Inschrift im Jahre 1472 im Dom von Lucca errichtete[1]). Schon ein flüchtiger Vergleich lehrt, daß dasselbe das bereits oben erwähnte Grabmonument von Desiderio da Settignano[2]) zur Voraussetzung hat, welches nebst dem ebenfalls in Santa Croce befindlichen, wenig früheren, von Bernardo Rossellino herrührenden des Leonardo Bruni[3]) die für lange Zeit mustergiltige Form für diese Denkmälergattung aufstellte und hier nicht nur die gesamte architektonische Anordnung, sondern auch das architektonische und plastische Detail bestimmte. Wie dort bildet auch hier das Hauptmotiv eine von korinthischen Pilastern flankirte mäßig tiefe Nische mit Rundbogenschluß, in welcher sich die in offenem Sarge, dem ein Sarkophag als Basis dient, ruhende Statue des Verstorbenen befindet. In dem über einem mit Palmettenfries versehenen Gesims angebrachten Bogenfelde erblickt man auch hier ein Medaillon mit der Halbfigur der Madonna, die das Kind auf dem Schoße hält, von zwei männlichen Porträtbüsten, deren eine den Verstorbenen darstellt, umgeben. Auch in den zwei seitwärts von dem Rundbogen auf dem Gesims aufgestellten kleinen Engeln könnte man eine direkte Anlehnung an das Grabmal des Desiderio erblicken, an dem sie freilich nicht wie hier völlig müßig, sondern mit dem Tragen von Guirlanden beschäftigt sind; da sie sich indes auch in Komposition und Ausführung auffallend geringer als das übrige erweisen, liegt es nahe in ihnen, wie schon Mazzarosa that, eine spätere Hinzufügung zu erblicken, die nicht bloß überflüssig, sondern geradezu störend ist, indem sie den Gesamtkontur, aus dem sie vollständig herausfällt, wesentlich beeinträchtigt. Die niedrige Basis, auf der das Ganze ruht, ziert ein Fries mit Festons, Kandelabern und Greifen.

Schon an diesem ersten größeren Werke treten Civitali's charakteristische Eigentümlichkeiten klar zu Tage. Die Statue des greisen Toten, um mit den plastischen Bestandteilen zu beginnen, die dem bis ins Cinquecento gebräuchlichen Schema folgend steif ausgestreckt auf einem reich ornamentirten Tuche und Kissen ruht, die Hände über einem Buche und Schwerte gekreuzt, stellt sich mit ihrer trefflichen individuellen Charakteristik den besten gleichzeitigen Leistungen im Porträtfache zur Seite und weist direkt auf Einflüsse eines Ghirlandajo und anderer Florentiner Maler hin; in formaler Beziehung sei namentlich auf die wunderbare Bildung der Hände aufmerksam gemacht, die Civitali hier und anderwärts mit einer Meisterschaft wie kaum ein zweiter zu formen gewußt hat. Das Madonnenrelief erinnert an die besten Kompositionen dieser Art, die wir von Benedetto da Majano besitzen. Die dekorativen Teile, die noch einzelne Goldspuren aufweisen, zeichnen sich durch einen Schwung der Linien und eine Sorgfalt und Feinheit der Ausführung aus, von der Abbildungen nur eine ungenügende Vorstellung erwecken können.

Von dem 1631 demolirten Chor des Domes[4]), den der Meister in den folgenden Jahren herstellte und 1478 vollendete, und der sich in der Mitte des Querschiffes befand, haben sich nur einzelne schöne Friese und Pilaster erhalten, die gegenwärtig in der Cap-

1) Abgebildet bei Cicognara, Storia della scultura II, tav. 18 und Lasinio, Monumenti sepolcrali della Toscana, tav. 45.

2) Kunsthist. Bilderbogen Nr. 116, Fig. 3.

3) Kunsthist. Bilderbogen Nr. 341, Fig. 2.

4) Vergl. Vincenzo Marchese, Scritti varj, S. 523.

pella del Santuario dem Altar und den Urnen der dort verehrten Heiligen als Einfassung dienen und die Zerstörung des Ganzen in hohem Grade bedauern lassen.

Eine weitere Reihe von Arbeiten führte Civitali im Auftrage seines reichen Gönners

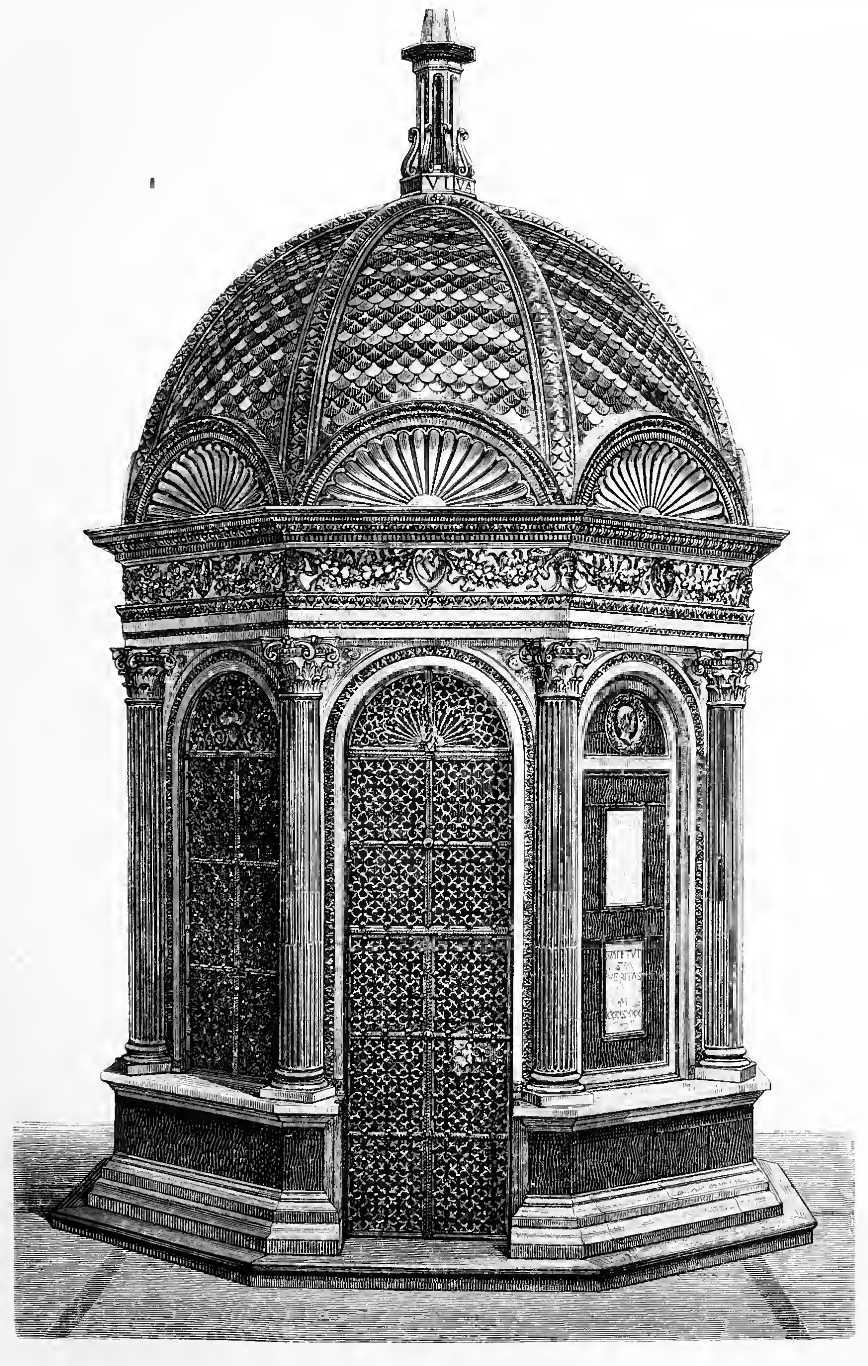


Fig. 2. Marmortempelchen von Civitali im Dom zu Lucca.

Domenico Bertini da Gallicano aus, der lange Zeit in Rom zugebracht hatte und lebhaftes Interesse für seinen kunstbegabten Mitbürger an den Tag legte. Zunächst 1478 ein Marmortabernakel für den Altar der Sakramentskapelle im Dom, welches leider durch

ein unerfreuliches Machwerk von 1581 verdrängt wurde, ohne daß sich über sein Schicksal eine Nachricht erhalten hat. Dagegen befinden sich noch heute die zwei prächtigen anbetenden Engel, die für jenes Tabernakel gearbeitet wurden, in der genannten Kapelle. In diesen manifestirt sich die Eigenart unseres Bildhauers in ihrer vollen Anmut und Liebenswürdigkeit. Es wird sich zu den beiden herrlich bewegten jugendlichen Gestalten, deren eine ich in Abbildung (Fig. 1) beifüge, im Bereiche der früheren italienischen Plastik, alles in allem erwogen, kaum ein Seitenstück beibringen lassen. Hier begegnen wir keiner bloßen Kopie realer Kindergestalten, wie sie die bisherigen Florentiner Bildhauer, nicht nur ein Donatello, sondern auch andere, der idealen Richtung zugewandte Künstler in ihren Engeln aufweisen, sondern alles Zufälligen entkleideten, durchaus idealen Bildungen, die von dem bewußten Streben zeugen, ebenso wie es einst die griechische Blütezeit innerhalb verwandter Stoffgebiete gethan, die natürlichen Formen mannigfach umzugestalten und dadurch zu Trägern einer höheren Idee zu machen. Dazu dient die Schlankheit dieser Kinderfiguren, denen es schwer sein würde ein bestimmtes Alter beizulegen, die aber offenbar jünger aufgefaßt sind als z. B. die meisten jener ätherischen Flügelwesen der umbrischen Malerschule. Schon diese schlanken Proportionen, abgesehen von den wunderbaren Gesichtern, waren gerade bei dieser knieenden Stellung das wirksamste Mittel, andachtsvolle Erhebung der Seele zum Ausdruck zu bringen, und unwillkürlich wird man hier an das Goethe'sche: „Hinauf, hinauf strebt's“ erinnert. Im Hauptmotiv der Stellung einander entsprechend, sind die beiden Figuren doch mehr als bloße Wiederholungen, indem die links befindliche nicht etwa ebenfalls die Hände über der Brust verschränkt, sondern betend erhoben hat. Bei Betrachtung der formalen Eigentümlichkeiten erkennt man wohl die Schranken, in denen das Darstellungsvermögen des Künstlers noch befangen ist, wie er neben den wundervoll gebildeten Gesichtern und Händen über eine stilisirte Behandlung des Haares und zum Teil auch der Gewandung nicht hinauskam, Merkmale, die jeder noch im Aufblühen begriffenen Kunstperiode eigen sind und keinen einsichtsvollen Beurteiler bestimmen können, solche Schöpfungen späteren Leistungen hintanzusetzen, die gerade in diesen Punkten oft ein virtuoses Können zeigen, dabei aber die Bewältigung derartiger Aufgaben im höheren Sinne oft nur zu sehr vermissen lassen. Diese zwei Engel gehören recht eigentlich zu denjenigen Skulpturen, die den erschrecklichen Abstand fühlbar machen, der die große Masse der dem idealen Kreise angehörigen Hervorbringungen der neuesten italienischen Plastik mit ihrer äußeren Ostentation und inneren Leerheit von den poesievollen Konzeptionen jener goldenen Zeit getrennt hält.

Im Jahre 1479 schritt Civitali an die Errichtung eines Grabmals, welches sich Domenico Bertini, der verbreiteten Sitte der Zeit folgend, bei Lebzeiten aufführen lassen wollte. Dasselbe befindet sich unweit der Sakramentskapelle an der rechten Wand des Querschiffes und enthält über einem einfachen oblongen Unterbau, an dem die Grabinschrift zwischen zwei Wappen angebracht ist, in einem halbkreisförmigen Bogen eine runde, von Blattornamenten eingefaßte Vertiefung, in der die Büste des Bestellers ihren Platz hat. Die lebensvolle Wiedergabe des charakteristischen hageren Kopfes mit der hohen, durchfurchten Denkerstirn und dem Gepräge kraftvoller Energie legt wieder von der ungewöhnlichen Befähigung des Künstlers als Porträtbildner beredtes Zeugnis ab.

Eine umfangreichere architektonische Aufgabe, die ihn zwei Jahre lang beschäftigte, erhielt Matteo im Jahre 1482. Wieder war es die Munificenz seines Freundes Bertini, die ihm dieselbe zuwies, indem er am 19. Januar einen Kontrakt mit dem Künstler ab-

schloß,[1]) in dem sich letzterer verbindlich machte, einen kleinen achteckigen Marmortempel, an dessen einer Seite eine Statue des heil. Sebastian angebracht werden sollte, und der zur Aufbewahrung eines berühmten Kultobjekts, eines alten Kruzifixes, bestimmt war, herzustellen, eine Arbeit, für die er außer 750 Dukaten ein Haus und einen Garten in Lucca zum Lohn erhielt (Fig. 2). Der architektonische Aufbau dieser Kapelle zeigt einfache, ansprechende Proportionen. Acht reichvergoldete korinthische Dreiviertelsäulen, die auf einem gutgegliederten, aus weißem und rötlichem Marmor hergestellten, an der Westseite durch den Eingang unterbrochenen Sockel ruhen, tragen ein feinprofilirtes Gesims, über dem sich eine ziemlich sphärische Kuppel erhebt, die, durch acht Rippen die Einteilung des unteren Baues fortsetzend, mit polychromen Majolikaplättchen gedeckt und durch eine kleine schlanke Laterne bekrönt ist. Abgesehen von dem Eingang, empfängt das Innere Licht durch weitere vier, in gleicher Höhe wie die Säulenbasen beginnende und mit vergoldeten Bronzegittern versehene Öffnungen mit Rundbogen; an den übrigen drei Seiten sind an deren Stelle mit rotem Marmor ausgelegte Nischen angebracht, von denen diejenige rechts neben dem Eingang im Rundbogen ein vergoldetes Medaillon mit Bertini's Profil auf grünem Grunde und eine Inschrifttafel mit der Jahreszahl 1484, eine zweite, ebenfalls in goldenem Medaillon, den Hahn, das Wahrzeichen des Stifters, das auch in dem mit Masken und Fruchtschnüren dekorirten Friese wiederkehrt, und die Künstlerinschrift enthält. Die dritte Seite schmückt die Statuette des heil. Sebastian,[2]) die erste nackte Gestalt des Künstlers, die freilich noch etwas unfrei erscheint, wenn man die schöne Figur, die bereits früher Antonio Rossellino für Empoli gearbeitet hatte, zum Vergleich heranzieht.[3])

1) Mitgeteilt von Michele Ridolfi, Scritti varj riguardanti le belle arti, S. 337 ff.

2) Cicognara II, tav. 19.

3) Schon diese macht das von Mazzarosa auf die Sebastianstatue des Tempietto gegründete Lob hinfällig, welches auch in die am Wohnhaus des Künstlers angebrachte Inschrift überging: „primo a ritrarre il nudo virile in tondo rilievo dopo il risorgimento dell' arte.“

(Schluß folgt.)



Gruppe von Cabanel im Stadthaus zu Paris.



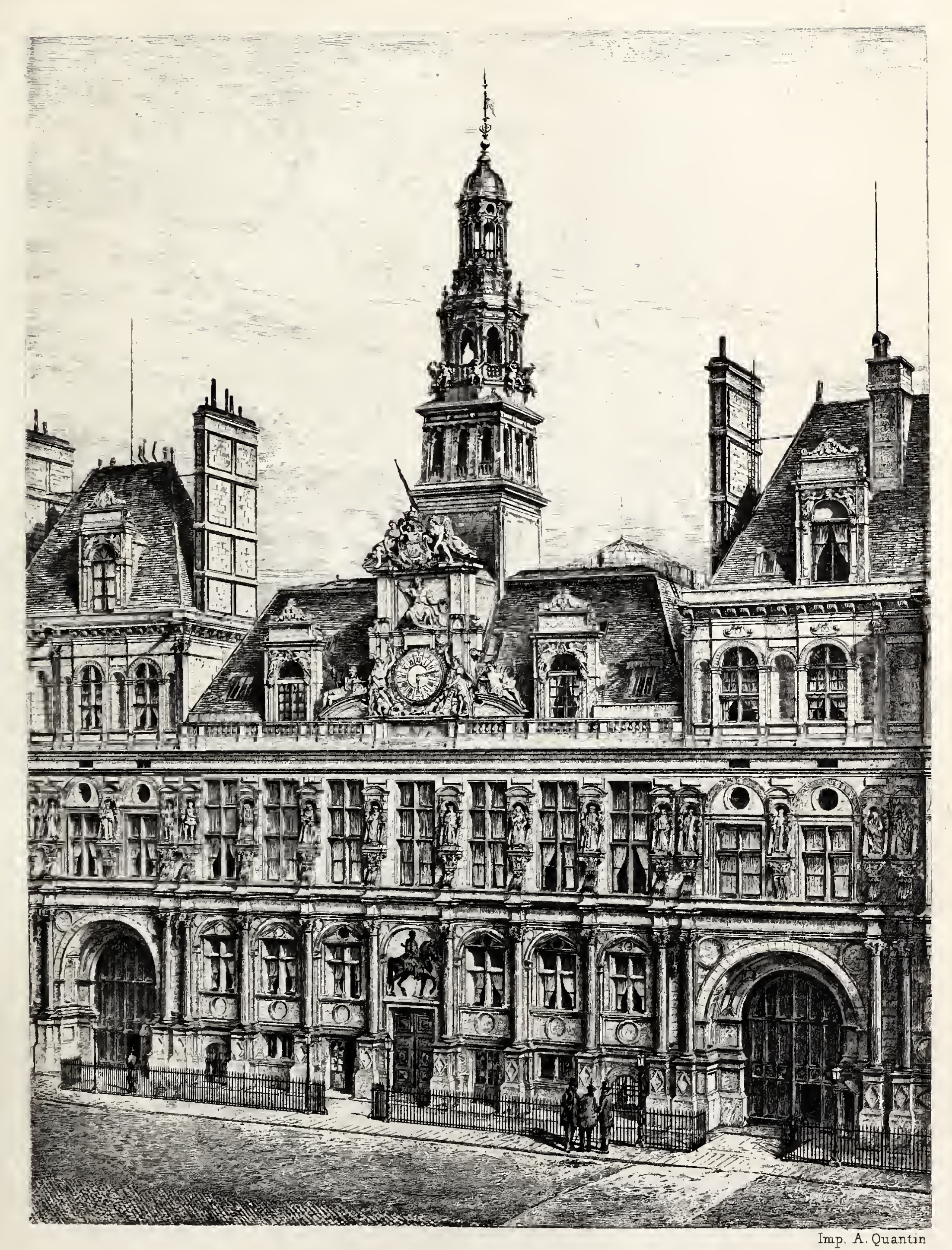
Gruppe von Henri Lehmann im Rathaus zu Paris.

Domenico da Cortona und das Hotel de Ville zu Paris.

Mit Abbildungen.

Während einheimische und fremde Kunstforscher bis vor kurzem geneigt waren, den Einfluß zu überschätzen, den die italienische Kunst insbesondere durch ihre von Franz I. ins Land berufenen Vertreter auf die Entwickelung der französischen Renaissance ausgeübt hat; während man in dieser letzteren bis vor kurzem nichts anderes erkennen wollte, als einen auf französischen Boden verpflanzten und nur durch örtliche und nationale Eigentümlichkeiten modifizirten Ableger der älteren italienischen Schwester, kommt in letzter Zeit immer mehr die Überzeugung zur Geltung, daß die französische Renaissance neben der italienischen gleiche Berechtigung beansprucht, und der Einfluß jener ausländischen Koryphäen sich nicht über den Kreis der von ihnen auf fremdem Boden gegründeten Schule erstreckt, jedenfalls aber nicht bestimmend in die Entwickelung der Kunst auf diesem eingegriffen hat. Wie es nun gewöhnlich geschieht, daß man bei der Bekämpfung lange in Geltung bestandener Ansichten über das Ziel hinausschießt, so ist es in unserem Falle auch der französischen Kunstforschung in letzter Zeit wiederholt ergangen: sie hat einerseits das künstlerische Schaffen von Meistern, denen wir gewohnt waren, bisher in der ersten Reihe der Charaktergestalten jener großen Epoche zu begegnen, überhaupt zu leugnen versucht, andererseits Werke, deren italienischer Ursprung — wenigstens was die Persönlichkeit ihrer Urheber betrifft — bisher unangefochten war, diesen rundweg abgesprochen. Jenes war bekanntlich mit Fra Giocondo, dem großen Veroneser Baumeister der Fall, dessen Thätigkeit als Architekt — überhaupt, nicht bloß während seines Aufenthaltes in Frankreich — Léon Palustre in einem der letzten Hefte seiner „Renaissance en France“ leugnete und ihn nur noch als Ingenieur gelten lassen wollte, bis es unlängst H. v. Geymüller gelang, den Künstlerruf des Angegriffenen durch Auffindung einer ganzen Reihe architektonischer und dekorativer Entwürfe Fra Giocondo's in der Handzeichnungensammlung der Uffizien wiederherzustellen. Dieses hat jüngst Marius Vachon in der Monographie über das Pariser Stadthaus, [1]) die aus Anlaß seiner voreiligen

1) Marius Vachon. L'Ancien Hôtel de Ville de Paris 1533—1871. Ouvrage publié sous le patronage et avec le concours du conseil municipal de Paris. Paris, A. Quantin. 4. Mit Radirungen und Textillustrationen. — Der Verleger des prächtig ausgestatteten Werkes hat uns in Stand gesetzt zwei Radirungen aus demselben und einige Textillustrationen dieser Anzeige beizufügen.



Imp. A. Quantin

CAMPANILE ET ANCIENNE FAÇADE

AT·RVBICVNDA·CERES·MEDIO·SVCCIDITVR·ÆSTV
ET·MEDIO·TOSTAS·ÆSTV·TERIT·AREA·FRVGES

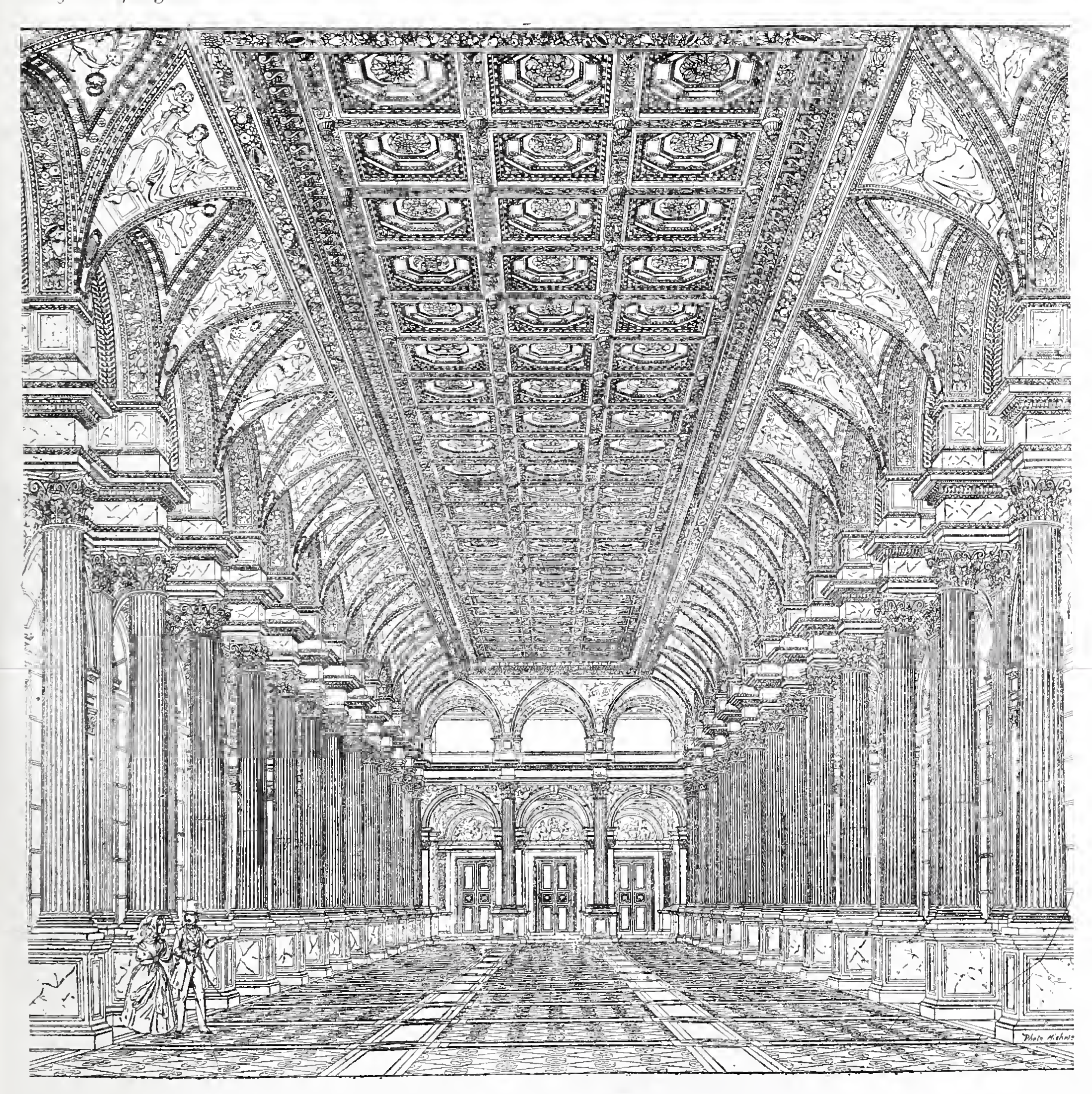
Cogniet pinx.

A Quantin Imp. Edit

L'ÉTÉ

Salon du Zodiaque

Einweihungsfeierlichkeit erschien, betreffs der westlichen Hauptfassade des Baues vorgenommen, indem er sie ihrem Schöpfer Domenico da Cortona abspricht und einem bisher ganz unbekannten einheimischen Meister Pierre Chambiges zuteilt. Gegen diese, wie wir sehen werden, ziemlich willkürliche Exekution erhebt nun Luca Beltrami in einem der letzten Hefte der Antologia nuova (1. Aug. 1882) seine Stimme, und da uns der Gegenstand wichtig genug scheint, um die Leser der Zeitschrift dafür zu interessiren, so möge es uns in folgendem gestattet sein, das Für und Wider der Frage in Kürze darzulegen.



Die Festgalerie im Pariser Stadthaus.

Die Attribution der Westfassade an Dom. Bernabei da Cortona, genannt Boccadoro, nach Mariette's Abécédaire einen Schüler Sangallo's, gründet sich auf eine Inschrifttafel, welche zwei Monate nach der am 15. Juli 1533 erfolgten feierlichen Grundsteinlegung des Neubaues (denn das Hotel de Ville entstand ja an Stelle von älteren Baulichkeiten, deren Ursprung bis zum Jahre 1357 zurückzuverfolgen ist) hergestellt („...... Anno a Salute condita 1533 idibus julii, incisum 1533 idibus septemb ......"), ursprünglich über der Außenseite, später bei Wiederaufnahme des Baues unter Heinrich IV. über der Hofseite des Mittelportals angebracht war und mit den Worten schloß: „Domenico Cortonensi Architectante". — Vachon behauptet nun, dieser sei bloß der Schöpfer des schon vor 1533 begonnenen Baues gewesen, als dessen Überrest das Hauptportal stehen blieb,

nachdem sich wegen Unzulänglichkeit oder zu großer Einfachheit des früheren Baues die Notwendigkeit des 1533 unternommenen Neubaues herausgestellt hatte. Zum Beweis seiner Behauptung führt Vachon einen Erlaß Franz' I. vom 23. April 1533 an, worin dieser befiehlt: „de faire croistre, eslargir, batir et reediffier de nouveau l'Hostel commun d'icelle", indem er den Ausdruck „de nouveau" auf einen neuerlichen Aufbau deutet (während derselbe an dieser Stelle doch überhaupt nur den Begriff des „reediffier" verstärken soll), und Henri Havard sucht in einer Besprechung des Vachonschen Buches (Gaz. d. b.-a., April 1882) dessen Annahme mit dem Argument zu stützen, die Inschrifttafel könne doch unmöglich schon zwei Monate nach der Grundsteinlegung des Neubaues über dem Portal dieses letzteren ihren Platz gefunden haben, weshalb dieses notwendig einem älteren Bau angehören müsse.

Nun weist aber Beltrami aus den Werken von du Breuil (Théâtre des Antiquitéz de Paris, 1612), Corrozet (Les Antiquitéz, Chroniques et Singularités de Paris, 1561), Sauval (Histoi r des Antiquités de Paris, 1724, posthumes Werk — der Verfasser starb schon 1673) entnommenen und zum größten Teil auch bei Vachon wieder publizirten Aufzeichnungen, Rechnungen und anderen amtlichen Dokumenten aus der Zeit des Baues nach, daß von 1529 an, wo noch die ältere „Maison aux Piliers" als den städtischen Bedürfnissen nicht mehr genügend angeführt wird, bis zum Baubeginn des Jahres 1533 kein Neubau, sondern nur vorbereitende Schritte zu einem solchen stattgefunden haben, und entkräftet den Einwurf Havards dadurch, daß er, auf das „incisum" der Inschrift den Nachdruck legend, hervorhebt, der zweimonatliche Zwischenraum vom 15. Juli bis 15. Sept. sei eben zwischen der Grundsteinlegung und der Textesverfassung und Herstellung der Inschrifttafel verflossen, und diese werde dann zu der Zeit, als der Bau bis zur Portalhöhe mochte fortgeschritten sein, an der hierfür bestimmten Stelle angebracht worden sein. Als positiven Beweis bringt Beltrami für Boccadoro's Autorschaft außerdem den Umstand vor, daß das Mittelportal durch seine Stilformen, besonders aber durch seine Höhenverhältnisse unzweifelhaft von den übrigen Teilen des Erdgeschosses der Fassade, insbesondere von den beiden diese rechts und links abschließenden Arkadendurchgängen bedingt und mit ihnen gleichzeitig entstanden erscheint, daher, da wir einen vom 26. Juli 1533 datirten königl. Erlaß besitzen, der die Höhen- und Breitendimensionen der linksseitigen Arkade als Eingang für die Chapelle du Saint Esprit des gleichnamigen Hospizes vorschreibt, nicht vor jenem Zeitpunkt konzipirt, viel weniger ausgeführt sein kann. Während sich so Beltrami's Ausführung mit dem Text der Inschrifttafel, die mit den Worten „.... has aedes a fundamentis exstruendas ...." den vorherigen Bestand eines wesentlichen Teils der Fassade klar ausschließt, ganz zwanglos vereinen läßt, würden wir im Gegenteil, wenn wir die Hypothesen Vachons gelten ließen, vor der Alternative stehen, entweder zugeben zu müssen, daß die Inschrifttafel einen Künstler nennt, der zu dem durch sie verewigten Akt in gar keiner Beziehung stand, oder aber anzunehmen, sie sei an einem Bau angebracht worden, der gar nicht derjenige ist, auf den ihr Text Bezug nimmt. Aber selbst wenn wir trotz all dieser Gründe die Behauptung Vachons gelten lassen wollen, präjudiziren wir damit noch in keiner Weise die Autorschaft Boccadoro's auch bezüglich des Neubaues vom Jahre 1533, auf den sich die bisher unangefochtene Inschrifttafel bezieht.

Einen ferneren Beweis für die Existenz jenes vor 1533 begonnenen Baues sucht Vachon aus einer Stelle bei Sauval herzustellen, welche besagt: „que le premier et second étage du grand corps de logis (d. h. des Pavillons über der großen Arkade rechts, denn jener links stammt ja, wie auch das beide verbindende erste Geschoß, erst vom Bau Marius de la Vallée, begonnen im Jahre 1605) ne parurent que vers l'année 1549, que l'ordonnance alors ayant semblé gothique, on reforma le dessin", indem er frischweg behauptet, mit dieser Umänderung des Entwurfs könne nur auf die von Boccadoro vor 1533 erbaute Fassade hingewiesen sein, welche ja in der That in gotischem Stil gehalten gewesen sein müsse. Und als Beleg dafür führt er eine im Jahre 1583 von Celliers Nemois ausgeführte Ansicht des Hotel de Ville an, welche seit der Zerstörung dieses letzteren im Jahre 1871 uns nur in einer Reproduktion in Le Roux de Lincy's Histoire de l'Hôtel de Ville de Paris, 1846, erhalten ist, worin „on voit figurer des pignons de forme variée avec rosaces, fleurs de lys en épis etc." Abgesehen nun von der ziemlich unklaren Fassung des Sauvalschen Citats, aus der nicht zu entnehmen, auf

welche Partie sich das Wort „gothique“ bezieht; abgesehen davon, daß damit im Sinne der Geschmacksrichtung der Zeit des Schreibenden viel eher der Ausdruck der ästhetischen Geringschätzung, als der eines bestimmten Stils gemeint sein mag, fragt Beltrami mit vollem Rechte, wie denn aus einer Ansicht, welche, wenn sie Beweiskraft besitzen solle, doch nach der Natur aufgenommen sein müsse, die aber erst im Jahre 1583 ausgeführt sei, die Details einer Fassade erkannt werden können, welche 50 Jahre vorher umgebaut worden sei? Im übrigen hat schon Le Roux de Lincy in den angeblich zu dem Hotel de Ville gehörigen gotischen Details der Zeichnung Teile der hinter diesem gelegenen Baulichkeiten erkannt, welche nur infolge der mangelhaften Perspektive und technischen Ausführung des Blattes jenem anzugehören scheinen.

Den letzten und, wie ihm scheint, triftigsten Beweisgrund für seine Behauptung findet Vachon jedoch in einer zuerst in dem Werke Le Roux de Lincy's veröffentlichten gleichzeitigen Bauverfügung, die freilich nicht in offizieller Form überliefert ist: „Du vendredy XIXe jour de juing au dit an MV^c^ XXXIV. Ce dit jour, mon dit sieur le prévost des marchans a remonsté à Mr. Pierre Sambiches, Jacques Arasse, Jehan Asselin, Loys Caqueton et Dominique de Courtonne, qu'ils facent desoresenevant plus grande dilligence, d'avoir esgard sur les ouvriers besognans au faict de l'ediffice et bastiment de l'Hostel neuf de Ville, et qu'ils ne voisent disner ensemblement, à ce que partie d'eulx soient ordinairement pour avoir resgard sur tous les dits ouvriers, si tous ensemblement ne peuvent estre“. Hätte der leitende Architekt, fragt Vachon, sich einer für seine Eigenliebe als Künstler, Bauleiter und Italiener so beleidigenden Rangordnung, die ihm die letzte Stelle unter seinen Genossen anweist, ohne Widerrede gefügt? Nimmermehr! und so war er denn, folgert Vachon weiter, nichts anderes als einer der Aufseher oder Werkmeister des Baues, wie die vor ihm Genannten auch. Dagegen bemerkt nun Beltrami, er könnte, wenn er Vachon auf das mit solcher Argumentation betretene Gebiet der künstlichen Auslegungen folgen wollte, entgegnen, die Ermahnung des Prévôt des Marchands nenne Domenico eben deshalb an letzter Stelle, weil er gerade in seiner Eigenschaft als Bauleiter dazu berufen gewesen sei, darüber zu wachen, daß die fragliche Anordnung von seinen Untergebenen respektirt werde, — eine Anordnung, welche sich nur in diesem Sinne auch auf ihn als Leiter des Baues beziehen konnte.

Doch verläßt Beltrami den Boden der ernsten Diskussion nicht, wendet sich vielmehr gegen die zweite Hauptthese Vachons, der auf Grund des obigen Dokumentes Pierre Chambiges kurzweg als Baumeister des neuen Hotel de Ville proklamirt, und von ihm dokumentarisch mitteilt, er sei im Jahre 1540 als maistre maçon in Fontainebleau und St. Germain, im folgenden Jahre bei den Arbeiten des Chateau de la Muette beschäftigt gewesen und 1544 gestorben. Daß Chambiges nach einem urkundlichen Beleg am 27. Sept. 1537 zur Führung der Mauerarbeiten nach St. Germain berufen worden sei, sucht Vachon mit der am 17. April desselben Jahres durch königlichen Befehl erfolgten Unterbrechung des Stadthausbaues nicht nur zu motiviren, sondern er schmiedet sogar daraus einen Ruhmestitel für seinen Schützling, indem er meint, der König werde ihn und seine Leute auf diese Weise zur Vollendung des Schlosses zu St. Germain haben heranziehen wollen, während doch der Grund der Unterbrechung in den kriegerischen Ereignissen jenes Jahres lag. Wie sich die Wiederaufnahme des Baues im Jahre 1539 und seine ununterbrochene Fortführung bis 1548 mit der anderweitigen Inanspruchnahme des Chambiges in St. Germain und Chateau de la Muette sowie mit seinem Tode vereinbaren lasse, darüber allerdings schweigt Vachon. — Um nun die Stellung des Pierre Chambiges', der in den Dokumenten später als maistre des oeuvres et du pavé de la Ville de Paris und maistre des oeuvres du Roy vorkommt, beim Stadthausbau festzustellen, führt Beltrami eine (bei Vachon fehlende) Angabe Sauvals an, dem bei Verfassung seines Werkes die seither vernichteten Originaldokumente über die Bauführung vorlagen: „Dominique Bocador dit de Cortone qui en fit le dessin et conduisit l'édifice, avait deux cent cinquante livres de gage, Asselin, maistre des oeuvres de la ville et commis à la surintendance de la charpenterie en avait soixante et quinze, et Chambiches, tailleur de pierre, maçon et conducteur des ouvriers, vingt-cinq sols par jour“, woraus nicht nur die Profession des Chambiges, sondern auch seine untergeordnete Stellung beim Bau, als die eines in Taglohn Stehenden, zu ersehen ist.

Wenn nun nach dem Vorhergehenden für eine vorurteilslose, von nationalem Alleinseligkeitsglauben freie Betrachtung Domenico da Cortona auch für die Zukunft als Schöpfer der Westfassade des Hotel de Ville zu gelten haben wird, so leugnet dagegen Beltrami ganz und gar nicht, sein Werk habe die charakteristischen Kennzeichen der französischen Renaissance in so prägnanter Weise und von der Stilart seines Heimatlandes so wenig an sich getragen, daß es mehr als alle künstlich herbeigeholten Beweise gegen seinen Schöpfer zu zeugen vermocht hätte. Doch erklärt sich diese merkwürdige Akkommodation des fremden Meisters dadurch, daß er schon unter Karl VIII. (1483—1498) für den königlichen Hof beschäftigt war,[1]) daher seit mindestens 35 Jahren vor dem Baubeginn des Hotel de Ville in Frankreich lebte, und, da er wahrscheinlich 1549 starb, in früher Jugend dahin gekommen sein mußte. Keineswegs gehörte er also in die Reihe jener Meister, welche, auf Grund schon erworbenen Künstlerruhmes nach Frankreich berufen, dort die Stilrichtung ihrer Heimat offen bekannten und verbreiteten; im Gegenteil, höchst wahrscheinlich in Frankreich erzogen, hat er auch seine künstlerischen Intentionen mit dem Geist, dem Charakter, den Tendenzen der Gesellschaft und des Volksmediums, in denen er lebte, identifizirt und so an der Entwickelung der französischen Renaissance werkthätigen Anteil genommen.

C. v. Fabriczy.

1) Vachon selbst führt aus den gleichzeitigen Rechnungen des königl. Hofhalts an: „a Domenico de Courtonne faiseur de chasteaulx XX. L. t. (Livres tournois) par moys valleur par an IIc XL L. t. und unter den geheimen Ausgaben Franz' I. ein Geschenk von 900 L. „a Dominique de Courtonne, pour le recompenser de plusieurs ouvrages, qu'il a faits depuis quinze ans ença, par ordonnance et commendement du Roy" und Le Roux de Lincy zählt unter die Bauten Domenico's die Schlösser von Tournai, Ardres, Chambord und die Kirche St. Eustache zu Paris, begonnen am 19. Aug. 1530.



Die Astronomie.
Zwickelfeld im Festsaale des Pariser Stadthauses, von Henri Lehmann.

Briefe des Kronprinzen Ludwig von Bayern an Karl Haller von Hallerstein.

Mitgeteilt von K. Th. Heigel.

(Schluß.)

Den 13. Februar 1816, beantwortet d. 24. Febr. 1816.

No. 24. Salzburg den 30. Dezember 1815.

Mein Herr Baron! Ich habe während meiner Abwesenheit Ihre Briefe No. 27. 28. 29 u. 30 empfangen und sehe aus allen Ihr thätiges Bestreben für mein Intereße und meine Wünsche, wofür ich Ihnen danke. Auch hat mein Hoffekretär mir diejenigen Briefe vorgelegt, welche Sie inmittelst an ihn in meinen Geschäften geschrieben haben.

1. Ihre Architektonischen Arbeiten, von denen ich mir recht viel verspreche, hoffe ich, daß nun wohl, wo nicht angekommen, doch wenigstens auf dem Wege nach München seyn werden.
2. Die Pläne, wovon ich Ihnen früher gesprochen habe, hinsichtlich weiterer Nachgrabungen, habe ich bey den vielen Schwierigkeiten und der Ungewißheit, die mit solchen Unternehmen verbunden sind, nunmehr aufgegeben; und ich setze Sie von dieser meiner Entschließung hiemit zu dem Ende in Kenntniß, damit Sie dieses Vorhabens wegen nicht länger in Griechenland bleiben und durch mich an Ihrer Rückreise ins Vaterland gehindert sind, welches Ihnen wahrscheinlich nicht unangenehm seyn wird, wenn Sie sonst nicht vorziehen, eigener Liebhaberey und Geschäfte wegen Ihren Aufenthalt zu verlängern.
3. Unter diesen Verhältnissen sind vorläufig 2 Punkte ins Reine zu bringen: a) Die Zahlungen für den Aeginischen Fund; b) die Hübsch und Timonische Bankerot-Angelegenheit.

ad a. Welche Zahlung haben Sie auf den Aeginischen Fund bereits geleistet? Können Sie vor Ihrer Abreise den ganzen Betrag nach der früher verabredeten Bestimmung noch berichtigen, und im Falle Sie dazu keine Gelegenheit haben, wie wäre es einzurichten, daß die Zahlung berichtigt würde? Suchen Sie diese Vorkehrungen zu treffen und mich von dem Geschehenen gleich in Kenntniß zu setzen. Hinsichtlich Herrn J. Linkh's wissen Sie, daß ich mit diesem hier abrechne.

ad. b. Die Sache mit Hübsch und Timoni scheint sich, wie alle Prozesse dieser Art, in die Länge zu ziehen, und ich befürchte, das Resultat möchte am Ende nicht die Kosten eines deßwegen verlängerten Aufenthaltes abwerfen. Sorgen Sie also, die weitere Betreibung dieser Sache Jemanden in Constantinopel zu übertragen.

Frhr. v. Stürmer wird Ihnen hoffentlich darin behülflich seyn.

Zu diesem Zweck anliegendes Schreiben an denselben.

Mit Vergnügen erneuere ich Ihnen, mein Herr Baron, den Ausdruck meiner Zufriedenheit, meiner Werthschätzung und Wohlgewogenheit

Ludwig, Kronprinz.

Frhr. v. Haller in Constantinopel.

No. 25 den 27ten May, beantwortet den 25. Juny Pera unter No. 35. München den 12ten April 1816.

Mein Herr Baron! Ich habe Ihre Briefe No. 33 u. 34 erhalten und ersehe daraus in allem Ihre Pünktlichkeit. Ihr Benehmen hat durchaus meine Zustimmung. Ihre Rechnungen sind richtig befunden. Nur wiederhole ich dabey, was frühere Briefe Ihnen auch erinnert haben, daß Herr Linkh von Ihnen auch für sein 2tes Viertel noch in Griechenland hätte befriedigt werden sollen, indem ich an ihn in Teutschland, seinem Begehren gemäß, nur die zwey letzten Viertel berichtigt habe. Seine rata an dem 2. Viertel bleibt ihm also nebst Zinsen noch nachzutragen, sey es von Ihnen in Griechenland, oder von mir in Teutschland, worüber ich erst Ihre Nachricht erwarte, damit die Zahlung nicht doppelt geschehe.

Ihr Hr. Bruder in Nürnberg hat die 300 span. Thl. für den Wechsel des Bischofs Frhrn. v. Häfelin bereits erhalten.

Ihre Pläne enthielten viel, recht viel Schönes, aber der Preis ist keinem davon zugesprochen worden, überhaupt von denen, die eingelaufen sind, nur einem für Walhalla zuerkannt worden. Die Ihrigen befinden sich zu Ihrer Verfügung bey der Academie der bildenden Künste in München. Ich ließ mir einen neuen für die Glyptothek — also nenne ich das die Bildhauerwerke alt und neuer Zeiten enthaltende Gebäude, — verfertigen, zu dem ich am 23ten dieses den Grundstein legen werde [1])

---

1) Den Namen Glyptothek scheint Hofbibliothekar Lichtenthaler, früher Lehrer des Prinzen Ludwig, erfunden zu haben; wenigstens schrieb Ludwig am 15. März 1815 an seinen Hoffekretär Kreutzer: „Lichten-

Der Kredit auf Apostolo Popo bleibt Ihrem Wunsche gemäß offen, und ein Jahr lang, täglich zwei Span. Thaler zum Behuf Ihres Unterhalts, um Architektonische Nachforschungen in den Ueberresten Griechischer Gebäude zu machen, von solchem auf meine Rechnung zu erheben, bewillige ich Ihnen, den ich sehr schätze, unter der von Ihnen selbst angetragenen Bedingung, daß, was für Alterthümer gefunden werden, mir gehören, worunter ich auch schöne Kapitäle (wohlverstanden nur, herabgestürzte) verstehe, welche Sie des Transportes und der Aufstellung werth achten. Ich sollte meinen, eines einer jeden Art wäre hinlänglich. Ich wünsche sehr daß Sie mit dem Pausanias in der Hand herumreisen (überhaupt aber nur reisen, wo keine Gefahr sein kann) wo Hoffnung schöner Ausbeute, wenn es angeht, nachgraben; was dieses ausser den beiden (täglich Ihnen für 1 Jahr bewilligten) Span: Th. für Kosten erfordert, beziehen Sie, ohne bey mir anzufragen (was zu viel Zeit verlieren macht) auf jenen Kredit, wie auch was zu allenfallsigen Uebereinkünften mit Obrigkeiten hiezu erforderlich wäre.

Verbleibe mit vieler Werthschätzung Ihr Ihnen.

wohlgewogener

München den 15ten April 1816. Ludwig, Kronprinz.

No. 26. Athen den 28ten Febr. 1816

beantwortet 25ten Jan. 1817 über Constantinopel.

Aschaffenburg den 21ten August 1816.

Mein Herr Baron! Ihr Schreiben an mich vom 25ten Juny No. 35, so wie Ihr früheres vom 10ten May an Rath Kreutzer sind gehörig eingetroffen.

Mit allem, was Sie in der Hübsch und Timonischen Angelegenheit gethan haben, ist wohl geschehen, und ich sehe mit Vergnügen, daß Ihre Bemühungen nicht ohne die Hoffnung einigen Erfolges bleiben. Welche Mittel Sie für zweckmässig halten, zu dem meinigen wieder zu gelangen, darin lasse ich Ihnen freie Hände. Der Betrug ist von Seite Timonis zu groß, als daß man bewogen werden könnte, persönliche Schonung eintreten zu lassen, besonders wenn man alle Ursache hat, zu glauben, daß noch Vermögen vorhanden ist, welches man unter allerley Vorwänden den gerechten Aufprüchen entziehen will.

Daß Jakob Linkh durch Sie nicht befriedigt worden und nun ¼ seiner Forderung zu berichtigen ist, hat im Grund wenig zu bedeuten. Genug daß ich nun weiß, daß Sie keine weitere Zahlung mehr an ihn machen werden, wonach ich alsdann diesen 4ten Theil unmittelbar an ihn zu berichtigen übernehme. Für den durch diesen Irrthum entstandenen Verzug werde ich ihn durch die Zinsenvergütung entschädigen.

Mit Ihren Bemühungen für meine Kunstliebe und mein Interesse sehr zufrieden, erneuere ich mit Vergnügen die Versicherung jener vielen Werthschätzung, mit welcher ich Ihnen, Herr Baron, wohlgewogen verbleibe

Ludwig, Kronprinz.

N. S. Die bey dem Verkaufe bedungenen Gypsabgüsse der Aeginischen Statuen sind gegenwärtig schon zu Rom in Arbeit, vor der Ergänzung, und werden dort zur Verfügung der 4 Interessenten verbleiben.

Frhrn. Carl Haller v. Hallerstein.

No. 27 auf 36 u. 37. Würzburg, den 25. 9ber 1816.
und Antwort auf No. 39.

Mein Herr Baron! Vor mehreren Tagen empfing ich den 36ten, mit dessen Abschrift gestern dessen nachfolgenden, dessen Inhalt ich mit lebhafter Theilnahme las. Freude gewährte mir derselbe.

1. Löblich finde ich Ihren Vorschlag, und ich bewillige für die Summe von 400 türk. Piaster, wenn solche dafür erfordert würden, die Acker, unter denen noch des Theaters auf der Insel Milo [1]) größter

---

thaler soll in Lateinischer oder Griechischer Sprache ein Wort aussuchen, das z. B. wie Bibliothek = Büchersammlung, die Stätte, in welcher Bildhauerwerke aufgestellt, bezeichnet". Den Bau der Skulpturenhalle übertrug er dem jungen Baumeister Leo Klenze, den er in Paris kennen gelernt hatte. Am 3. September 1815 schrieb er von Paris aus an seinen Sekretär: „Sehen Sie in Dillis' Briefen von den Jahren 1811 oder 1812 aus Rom nach, und was Sie, den von mir dort erworbenen Mosaikboden, vorzüglich seinen Umfang betreffend, finden, schreiben Sie unmittelbar dem Architekten Klenze, einem Teutschen, sogleich hieher, wo er in der Straße du Montblanc No. 18 wohnt". Am 12. April 1816 schreibt er an denselben: „Ueberbringer ist der königliche Hofarchitekt Klenze, der durch meine Verwendung in Bayerische Dienste gekommen. Er hat von mir den Auftrag, das Nöthige wegen der zur Glyptothek erforderlichen Marmorwerke mit den Sachverständigen zu besprechen. Gleich soll mit den Glyptothek-Marmorarbeiten begonnen werden."

1) Der bekannte Philhellene, General von Heideck, der sich 1826 nach Griechenland begab, um am Kampfe gegen die Türken teilzunehmen, und später Mitglied der Regentschaft war, erbot sich, den Nachweis zu liefern, daß die auf der Insel Milo gefundene und nach Paris geschaffte berühmte Venusstatue unter den Ruinen des alten Theaters, also auf Grund und Boden des Königs von Bayern, ausgegraben

Theil vergraben liegt, nebst dem Theater selber, sowohl was davon schon sichtbar, als was es noch nicht ist; nebst allem was darin und dabey gefunden ausgegraben wird als mein Eigenthum erworben, worüber mir ein gerichtlich gültiger Kaufbrief soll zugestellt werden. Das ist ein trefflicher Gedanke von Ihnen, daß griechischer Gottesdienst in denselben nach geschehener Ausgrabung zu halten wäre. Bewirken Sie, daß ihr Gedanke That werde, aber unter folgenden Bedingungen: a) daß mich es nichts koste, (oder wenn des Gebäudes Erhaltung es erfordere unerläßlich doch nur wenig) b) daß des Gottesdienstes ungeachtet das Völlige Eigenthum mir bleibe und meinen Erben ꝛc. c) daß um den Gottesdienst zu halten, nichts abgebrochen, und wenn etwas hineinzubauen erforderlich wäre, solches nicht verunstaltend geschehe; daß die Poppen nicht glauben, ein Recht zu haben, nach Willkühr zu verfahren; überhaupt daß sowohl gegen Türken, Griechen und Franken das Theater sicher gestellt werde gegen jede Beschädigung. Wenn Sie statt ¼ des Werthes der zu findenden Kunstwerke (worunter doch nur Statuen und Basrelieven, nicht aber Säulen, Marmorstufen ꝛc. zu verstehen wären, was aber ausgedrückt werden müßte) dem bisherigen Eigenthümer des Feldes zu versichern, was zu großen Weitläufigkeiten und Uneinigkeiten führen könnte, gewiß zu erstem führen würde, denn um den Werth der Gegenstände in einem Lande ohne Kunstrichter, die nicht selbst Parthey wären, zu entscheiden, müßte auf lange Zeit hinaus Versteigerung angesetzt, dem gebildeten Europa sie angesagt, und Zeit gelassen werden, aus demselben zu kommen. Können Sie also statt diesem versprochenen ¼ des Werthes mir eine bessere Bedingung bewirken, würde mir es sehr lieb seyn. Doch ist dieß kein Sine qua non. Sollten auch zur völligen Ausgrabung 2 bis 300 span. Thaler nöthig seyn bewillige ich sie Ihrem Antrage gemäß.

2. Ihren Wunsch erfülle ich, indem ich Ihnen bewillige, Ihres Constantinopeler Aufenthaltes Kosten seit der für mich eingeschickten Pläne Vollendung bis zu Ihrer letzten Abreise von dorten in die nächste Rechnung zu setzen, deßgleichen Ihren Athener Miethzins, seitdem Sie abwesend waren.
3. Daß Sie mir die Rhoder marmorne mit Basreliefen verzierte Vase gekauft haben, freut mich sehr, deren Höhe und Durchmesser zu wissen mir viel daran läge. Wünsche bey jeder Erwerbung sogleich das Maß, sey es von Statuen, Basrelieven, Säulen ꝛc. gleich mit zu erfahren.
4. Wenn Sie mir aus Athen von dem Pandrosion 1 Kariathide, lieber noch 2, wenn dieß ohne des Gebäudes Schaden geschehen kann, erwerben könnten, würde mich sehr freuen; und sollte dieß nicht durch Geschenke von den türkischen Obrigkeiten zu bewirken, mit der Vorstellung begleitet, daß das Werk doch nicht mehr ganz besteht, da Lord Elgin eine Kariathide hinweggeführt; und eine dennoch bliebe, wenn ich auch zwei bekäme; da nicht mehr alle 4, es schon kein Ganzes mehr bilde.

ad. 1. Auch damit bin ich einverstanden, daß dem jetzigen Besitzer des Ackers die Aufsicht über das Theater beyzulegen sey, jedoch ohne daß es mir mehr Kosten verursache.

5. Die von mir zu liefernden Abdrücke der Aeginischen Statuen stehen größtentheils zu Rom schon fertig, wenn Sie diesen Brief bekommen; gegenwärtig schon um die Hälfte oder etwas darüber, zur Verfügung von jedem von jenen Finders. Linkh war vor einiger Zeit zu Rom; ich weiß nicht ob er es noch ist. Sehr zufrieden mit allem was Sie gethan, verbleibe ich mit vieler Werthschätzung

An Hrn. Br. Carl Haller von Hallerstein in Griechenland. — Ihr wohlgeneigter P. S. Ludwig, Kronprinz.

No. 28 auf 29. Athen den 24. Juny 1817. — München den 19. April 1817.

1. Die Nachricht, Herr Baron, freut mich daß von der an Hübsch u. Timoni habenden Forderung 1697 $^{20}/_{100}$ Türk. Piaster einkaßirt sind, welche, wie die nachfolgenden, an Carli nach Augsburg übermacht werden sollen.
2. Obgleich mir No. 38 noch nicht geworden, (von jedem Brief, den Sie mir schreiben werden, schicken Sie mir gleichfalls eine Abschrift, in dem nächsten den Inhalt beyfügend) ertheile ich Ihnen dennoch Vollmacht den Kauf des Milo'er Theaters abzuschließen, sollten Preis u. Bedingungen gleich anders lauten müssen, als No. 27 ausdrückt, wenn nehmlich mehr als Möglichkeit, wenn wirklich Hoffnung besteht, Kunstwerke zu finden.
3. Wenn dem aber nicht also, dabey der Kauf unter den in No. 27 angegebenen Bedingungen nicht zu Stande kommen könnte, oder dieser nicht bereits schon abgeschlossen, so habe der Kauf zu unterbleiben, wenn Sie nehmlich an andern entsprechenden Stellen (welche durch Pausanias leicht zu finden sind) Erlaubnis nachzugraben bekommen und dieses noch heuer in dazu günstiger Jahreszeit vollbracht kann werden.
4. Dieses gilt gleichfalls, wenn auch die Nachgrabungen im Milo'er Theater stattgefunden, die zu solchen günstige Zeit aber heuer noch nicht verstrichen wäre. Das verlieren Sie nicht aus den Augen, daß nach **Kunstwerken** graben mein Hauptziel ist.

---

worden sei. König Ludwig ließ denn auch durch seinen Gesandten Graf Bray in Paris den kostbaren Schatz reklamiren, konnte jedoch nicht einmal erreichen, daß ihm durch einige Büsten aus der Albani'schen Sammlung ein kleiner Ersatz geboten werde. Als Ludwig 1836 selbst auf die Insel kam, ließ er sofort neue Ausgrabungen veranstalten; die Ausbeute beschränkte sich jedoch auf ein paar wertlose Fragmente. (Heigel, a. a. O., S. 164).

5. Nur wenn es Ihre Gesundheit gestattet, dieselbe dadurch nicht befährdet werden kann, haben Nachgrabungen zu geschehen.
6. Wo befindet sich dermalen die Vase von Rhodos?[1])
7. Was alles? und wo zu Athen, was mir gehört. Haben Sie Abschrift davon, senden Sie mir welche, sonsten nur aus dem Gedächtniße beiläufiges Verzeichniß.
8. Wie heuer die zu Nachgrabungen günstige Zeiten geendet sind, hat auch die Ihnen auf ein Jahr versprochene Zahlung von einem Zechinen täglich aufzuhören und keine weitere mehr zu geschehen, denn jenes Jahr wird dann vorüber sein. . . . . zu bleiben oder wegzugehen, hängt dann von Ihnen ab, wohlverstanden, daß beydes auf Ihre Rechnung zu geschehen hat. Ich, der ich baue, brauche dazu mein Geld sehr. Verbleibe mit vieler Werthschätzung Ihr Ihnen sehr gewogener Ludwig, Kronprinz.

No. 29. Aschaffenburg den 12ten August 1817.

Mein Herr Baron! Ihre Zuschriften von No. 38 bis 41 habe ich vor und nach alle richtig erhalten. Ihre Beschreibungen und mitgetheilten Zeichnungen gewährten mir großes Vergnügen, und ich wiederhole Ihnen meinen Dank für die viele Mühe, der Sie sich für meine Liebe zur Kunst und den Alterthümern unterziehen.

2. Meine Ihnen bestimmte Zulage von täglichen zwey span: Thaler bewillige ich noch so lange als Sie mit den Nachgrabungen auf Milo beschäftigt sind, also für die dießjährige Grabzeit, welche Sie von selbst einstellen, sobald Sie sehen, daß keine Wahrscheinlichkeit bedeutenden Fundes mehr vorhanden ist. Sollten Sie aber Spuren finden, die Ihnen noch wichtige Entdeckungen hoffen lassen, so können die Nachgrabungen fortgesetzt werden. Trachten Sie, was Sie können, noch in diesen Jahr so weit zu kommen, daß Sie über ein oder anderes Gewißheit erhalten.
3. Wenn Sie es veranstalten können, daß die Reste des auf Milo entdeckten Theaters zu einer griechischen Kapelle verwendet werden, als wodurch der Ort den Einwohnern selbst heilig und vor der Zerstörung gesichert wird, so wünsche ich, daß Sie den Acker für mich ankaufen, sollte auch der Preis etwas höher als früher gesagt, gehalten werden. Aber es muß, wie oben erinnert, zur Bedingung gemacht werden, (und diese möglichst zu bewerkstelligen seyn) daß der Ort zur griechischen Kapelle werde, die einzige Garanzie für den Zweck, den ich beabsichtige. Können Sie es auch ohne Ankauf dahin bringen, daß der Ort seine Bestimmung erhielte, so wäre dieses noch besser.
4. Wenn Sie, nach Vollendung Ihrer Reisen in Griechenland, nach England zu gehen Willens sind; so habe ich meinerseits nichts dawider, und wenn Sie dazu einer Empfehlung von mir bey unserer Regierung bedürfen, so können Sie sich derselben im Voraus versichert halten.
5. Sie nehmen sich der Erhaltung aller noch bestehenden Theile des Pandrosiums mit so vieler Wärme an, daß ich von dem, was ich Ihnen im Betreff der Kariathiden gesagt habe, abstehe.
6. Ich zweifle nicht, daß es von dem höchsten Intereße seyn würde, von vielen in Athen befindlichen architektonischen Kunstwerken Gipsabdrücke zu besitzen, aber zu umständlich und kostspielig würde die Ausführung seyn: Unternehmen also auch Sie nichts dergleichen.
7. Die angetragene Münzsammlung des Herrn Jambolsky werde ich nicht kaufen.
8. Ihren Brief vom 12ten May, den Sie dem Herrn Martin Krum mitgegeben, habe ich zwar mit der Post erhalten, ihn selbst aber, welches ich sehr bedauere, nicht bey mir gesehen.

Zusatz vom 1. Jbr.

9. Es hat sich seit ein paar Jahren in Teutschland ein Verein gebildet (und es werden dazu Beiträge gesammelt) zur Unterstützung eines Instituts für Bildung und Kunst in Athen und auf dem Berg Pelion. Ich möchte wissen, wie es mit dieser Anstalt in Griechenland selbst aussieht, und wünsche von Ihnen, die der Sache am nächsten sind, einige Auskunft darüber.
10. Geben Sie mir von den Fortschritten Ihrer Untersuchungen fleißige Nachricht (und zwar, bis ich anders sage, unter Einschluß an die k. bayerische Gesandschaft in Neapel weil ich Anfangs Oktober nach Italien gehe) und halten Sie sich überzeugt von meiner Werthschätzung und besondern Wohlgewogenheit. Ludwig, Kronprinz.

No. 30. Messina den 16. Dezember 1817.

1. Herr Baron, haben Sie meinen aus Aschaffenburg diesen Sommer geschriebenen Brief und jenen aus den ersten Novembertagen von Neapel empfangen? Hoffnunggebende Nachricht, zwar nur noch eine schwache, schwankende, enthalten Worte Wagners vom 18ten Novemb:
2. „Ich hörte neulich von einigen Engländern, welche die äginetischen Werke zu besehen kamen, daß sie „von andern kürzlich aus Griechenland herübergekommenen Reisenden erfahren hätten, daß Herr „v. Haller auf der Insel Milos mehrere Kunstwerke entdeckt hätte, und Hoffnung wäre, noch vieles „zu finden. Auch habe er Nachgrabungen unweit Megara veranstaltet. Was er aber eigentlich sollte „gefunden haben, konnte man nicht bestimmt sagen". Dieses sagen Sie mir überhaupt, ob und was

1) Die Vase mit einem trefflichen, einen Nereidenzug darstellenden Relief, wurde von Haller angekauft und befindet sich in der Glyptothek. (Ulrichs, a. a. O. S. 35.)

an der ganzen Sache ist, Ihre Briefe in Triplikaten nach Messina an Wechsler Kilian und durch ein neapolitanisches Handelshaus dem bayerischen Geschäftsträger zu Neapel, Grafen v. Jenisson mir schickend.

3. Gibt es keine Post von Patras bis Athen und daselbst?
4. Wenn keine, habe ich vor, Ende des Aprils 1ter Hälfte mich zu Ancona über Zante (wahrscheinlich) einzuschiffen, in Patras zu landen, nach Athen wandernd.[1]) Durch ein Handelshaus werde ich seiner Zeit das Erforderliche verfügen lassen. Ich schreibe Ihnen dieses, auf daß Sie nicht, aus Dienstfertigkeit, sich damit befassen.
5. Wenn Ihre Geschäfte für mich machen, daß Sie noch in Griechenland sich bei meiner Ankunft befinden, wird mich recht freuen, Sie Herr Baron, der durch Redlichkeit und Kenntnisse und Kunst sich auszeichnen, zu sehen, sey es in Athen, in Milos, oder Megara. Aber entgegenkommen sollen Sie mir nicht, Sie müßten es denn für nothwendig halten.
6. Erkundigen Sie sich bei Griechen, die es wissen können, wenn dieß Ihnen nämlich keine Zeit in den Geschäften raubt, wie es mit den Bildungsanstalten zu Athen und bey dem Berge Pelion steht, wozu, wie auch für junger Griechen in Auslande, Beiträge in Europa geleistet werden; die Antwort darauf schreiben Sie mir nicht nach Italien. Der ich zufrieden bin, sie in Athen zu erfahren.

Verbleibend mit vieler Werthschätzung
Ihr Ihnen sehr gewogener
Ludwig, Kronprinz.

7. Haben Sie auch nebst der Nachgrabung zu Milo eine andere Ausbeute hoffen lassende begonnen, so fahren Sie damit fort, auch im nächsten Jahre, bis die Hoffnung erfüllt oder verschwunden ist.
8. Vorschläge, wie die Reise bis Athen am besten geschehen könnte, werden mir von Ihnen angenehm seyn. Aber was leicht möglich, wenn selbe mir auch nicht zeitig genug zukommen, werde ich darum die Reise doch nicht verschieben.

No. 31 auf No. 42. Rom 1. Februar 1818.

Herr Baron! am 29ten Jäner erst bekam ich Ihren aus Sinlium zurückkehrenden Brief, wie die frühern Abschriften und alle inclus: mit H. bezeichneten Beilagen.

1. Gewissenhafter zu seyn als Sie sind, ist nicht möglich, ich habe Ihnen für ein Jahr das Taggeld bewilligt, und Sie ziehen die Tage, an welchen Sie nicht für mich beschäftigt waren, davon ab, ich aber erwiedere Ihnen, daß Sie auch die Tagesgelder für diese an dem Jahre fehlende erheben sollen.
2. Ueber Venedig am liebsten, wäre dies unthunlich, über Triest, soll der für München bestimmte Alterthümer-Transport gehen.
3. Bin mit Ihnen einverstanden, daß No. 19. u. 20, sowie die den Transport beträchtlich vertheuernden Grabsteine mit Ausnahme eines in Säulen und Parallelopipischer Gestalt zu verkaufen wären, jedoch von jeder dieser beyden Arten welche beyde schönsten mitgeschickt werden sollen, und ohnehin alle den Transport nicht beträchtlich vertheuernden. Durch das Handelshauß Meyer zu Innsbruck, denselben einen Avisbrief sendend, mögte derselbe am besten gehen.
4. Von allen nach obiger Bestimmung zum Verkauf — geeigneten nehmen Sie zuvor genaue Abschrift
5. Daß nur der Todtenkopf recht sorgfältig gepackt wird. Wo selber gefunden, bemerken Sie recht genau dazu.
6. Wie gesagt werde ich April dieses Jahres in Athen eintreffen. Was ich in meinem voriges Monats aus Neapel mit 2 Abschriften erlassenen Briefes sagte, soll durch diesen nicht nur ungeändert bleiben, sondern angesehen werden, als wirklich durch ihn wiederholt.
7. Alle in Ihren Verzeichnis genannten Architektur-Gegenstände sollen nach München mit demselben Transporte kommen.
8. Im April dieses Jahres komme ich in Athen an, und werde Ende May Griechenland wieder verlassen, wo ich mich sehr freuen werde, Sie zu sehen, wenn Sie nehmlich ohnedieß sich alsdann noch daselbst befinden, denn ich will nicht, daß meine Ankunft Ihre Pläne verändern oder verschieben soll, der ich mit vieler Werthschätzung verbleibe

Ihr Ihnen sehr gewogener
Ludwig, Kronprinz[2]).

1) Die projektirte Reise nach Griechenland kam nicht zustande. Da dort schon wiederholt Unruhen ausgebrochen waren, befürchtete der Vater des Prinzen, König Max Josef, daß Ludwig, der aus seiner Sympathie für die hellenische Sache kein Hehl machte, in gefährliche Lage geraten möchte, und rief ihn, als er eben im Begriffe stand, sich nach Hellas einzuschiffen, zur Unterzeichnung der Verfassungsurkunde nach München zurück. (Heigel, a. a. O., S. 76).

2) Dieser letzte Brief des Prinzen traf den treuen Diener nicht mehr lebend an. Haller erlag in dem Dorfe Ampelaki am Fuße des Olympos am 5. November 1817 einem Fieberanfall, nachdem er noch mit zitternder Hand selbst seine Grabschrift geschrieben hatte:

„Wanderer, sage in Deutschland, daß ich hier ruhe,
weil ich nach Vervollkommnung rang.“

Kunstlitteratur.

Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz von J. Rudolf Rahn. Wien, Verlag von Georg Paul Faesy. 1883. VIII und 399 Seiten. 8.

Wie ein Band von Paul Heyse's Novellenschatz heimelt uns das vorliegende Buch an, durch seine saubere Ausstattung nämlich und seine bequem zu handhabende Form; denn was den Inhalt betrifft, so erinnert derselbe nur ausnahmsweise an den leichten Ton der Erzählung. Wie alles, was Rahn schreibt, steht auch sein neuestes Werk auf streng wissenschaftlicher Grundlage, durchweg verrät sich der ernste Forscher, der keine Mühe scheut und stets aus den Quellen selbst schöpft. Ich nannte soeben die Kunst- und Wanderstudien „das neueste Werk" des Verfassers, dies ist aber nur insofern richtig, als die hier gebotene Zusammenstellung und Gestaltung des Stoffes neu ist. Die Aufsätze selbst sind bis auf vier bereits früher erschienen, teils, wie „Kloster Wettingen", „Erinnerungen an die Bürkische Sammlung", „Fahrten und Werke des Bündner Malers Hans Ardüser" als Feuilletons [1]), teils, wie „Karls des Kahlen Gebetbuch" und „Studien über die Pariser Liederhandschrift" als Abhandlungen im Organ der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. [2]) Die Biographie Aurèle Roberts wurde 1874 von der Züricher Künstlergesellschaft in Form eines Neujahrsblattes herausgegeben.

Noch nicht in weiteren Kreisen bekannt sind die hier zum erstenmal gedruckten Vorträge „Kunst und Leben", „Bernardino Luini", „Wanderungen im Tessin" und „Das schweizerische Bürgerhaus im 16. und 17. Jahrhundert".

Im Beginn zieht der Autor eine geistvolle Parallele zwischen Kunst und Leben und teilt uns sein auf Grund selbständiger Forschungen und eigener Erfahrungen bereinigtes Glaubensbekenntnis mit. Gewiß hat er recht, wenn er die Denkmäler der Schweiz „als integrirende Bestandteile eines höheren Ganzen" betrachtet wissen will und stets Fühlung sucht mit den politisch-sozialen Strömungen. Selbst die Geschicke eines kleinen Volkes finden in den Kunstdenkmälern desselben ihren monumentalen Ausdruck. Hätte diese Auffassung von jeher in der Eidgenossenschaft vorgeherrscht, so wäre dies für die Erhaltung unserer Monumente ein Glück gewesen. Manches auf unverantwortliche Weise verschleuderte Werk wäre dann im Lande geblieben! Allein in politisch aufgeregten Zeiten denkt man anders. Immer, wenn es sich darum handelt, mit der Vergangenheit, mit den Traditionen zu brechen, pflegen die Völker den historischen Standpunkt zu verlassen und den Arbeiten ihrer Vorfahren mit Rücksichtslosigkeit zu begegnen. So geschah es zur Zeit der Reformation, als man die Bilder beseitigte und die Sakristeien plünderte. Auch in der Schweiz ist nach dieser Richtung hin pietätlos gewirtschaftet worden. Im zweiten Buche von Bullingers „Geschichten der Stadt Zürich" lesen wir z. B. von einer Gant, die unter dem Helmhaus stattfand, auf welcher wertvolle Bücher aus dem Großmünster „alſz unnütz umb ein Spott" verkauft wurden. Damals wird wohl auch jener Karoluspsalter fortgekommen sein, der sich heute in der königlichen Schatzkammer zu München befindet. Es ist Rahns Verdienst, dieses Kleinod, welches von Woltmann sofort in die Geschichte der Malerei aufgenommen wurde, wiedergefunden und ausführlich beschrieben zu haben.

---

1) Vgl. Allg. Schw. Ztg. von 1881, Nr. 91—94; Neue Züricher Ztg. von 1881, No. 173—175 und No. 177—180. 1. Bl; N. Z. Ztg. v. 1880, No. 99—101 u. No. 105. 1. Bl.

2) Vgl. den Anzeiger für schweizerische Altertumskunde von 1878, No. 1 und 2, sowie den von 1877, No. 3.

Mit besonderer Liebe ist die dritte Abhandlung verfaßt, welche den Anspruch erhebt, durch plastische Schilderung das Interesse für Kloster Wettingen bei einem weitern Publikum zu wecken. Aus der Vorrede erfahren wir, daß es auf dem Boden des alten aargauischen, in der Nähe von Baden idyllisch gelegenen Cisterzienserklosters war, wo Rahn vor mehr als 22 Jahren die Wahl seines Lebensberufs traf. Alle, denen es je vergönnt gewesen, als Schüler mit ihm auf dieser seiner Lieblingsstätte zu weilen, werden sich der Begeisterung erinnern, mit welcher er ihnen die Schätze jener reichen, vom dreizehnten Jahrhundert bis in die Barockzeit dauernden Kunstentwicklung erschloß. Man darf es Rahn nicht verargen, daß er, eingedenk der Zerstörungen und Verschleuderungen, die in den vierziger und fünfziger Jahren unter den Augen des damaligen Seminardirektors in Wettingen stattfanden, gegen diesen seinen Unmut ausspricht. Der Tiefe seiner Jugendeindrücke ist es zuzuschreiben, wenn er über einen Mann, wie den kürzlich verstorbenen Augustin Keller (vgl. S. 74, Anmerk. 2), der als Politiker doch allezeit zu den großen Erscheinungen seines Vaterlandes gezählt werden dürfte, unbarmherzig den Stab bricht.

Nun folgen die Studien über die Pariser Liederhandschrift. Der berühmte Codex Manesse ist bekanntlich ebenso gut wie der Karoluspsalter schweizerischen Ursprungs und wie er auf unrechtmäßige Weise aus dem Lande gekommen. Wegen des Reichtums seiner Miniaturen interessirt er den Kunsthistoriker in gleichem Maße wie den Litterarhistoriker. Rahn hat ihn natürlich vom kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt aus untersucht. Er giebt zum erstenmal eine auf genaue Analyse gestützte Klassifizirung der verschiedenen Miniaturen. Schon der Umstand, daß Apfelstedt, obwohl er in seinen Untersuchungen von anderen Richtungen ausgeht, zu den gleichen Resultaten gelangt, zeigt, daß Rahns Klassifizirung im wesentlichen richtig ist.

Fast ein Drittel des Buches ist der italienischen Schweiz, dem Kanton Tessin gewidmet, den der Verfasser nach allen Seiten hin gründlich durchforscht hat. Er ist im Sopra-Cenere wie im Sotto-Cenere gleich gut zu Hause. Was er dem Leser bietet, trägt, abgesehen von den mittelalterlichen Wandgemälden, welche bereits vor zwei Jahren von ihm im Neujahrsblatt unserer antiquarischen Gesellschaft besprochen wurden[1]), durchaus den Stempel des Neuen. Der Kanton Tessin verdient in hohem Grade von der Kunstgeschichte berücksichtigt zu werden, er war von jeher ein Ausgangspunkt und Sammelplatz bedeutender Meister und ist dies bis auf den heutigen Tag geblieben; ich brauche nur an Namen wie Ciseri und Vela zu erinnern. Um drei Werke aber dürfte selbst Italien ihn beneiden! Wir meinen das Abendmahl in Ponte Capriasca, jenen hellen Abglanz von dem vollkommensten Bilde, das je gemalt wurde, die skulpirte Fassade von S. Lorenzo in Lugano und das große Passionsbild in Sta. Maria degli Angeli. Letzteres, über welches schon vor Jahren in dieser Zeitschrift eine Monographie veröffentlicht wurde (vgl. Bd. XIV, S. 113—118 und S. 146—148)[2]), leitet uns zu Bernardino Luini, dem liebenswürdigsten Maler der mailändischen Schule über. Ohne Zweifel wird die schwungvolle Darstellung Rahns wesentlich dazu beitragen, denselben populärer zu machen. Überhaupt hat die Zahl seiner Bewunderer sehr zugenommen; man kann dies schon daran erkennen, daß selbst geringere Bilder von ihm auf dem heutigen Kunstmarkte bedeutende Summen erzielen.[3]) Kupferstecher und Kunstforscher wetteifern eben miteinander, den Nachfolger Lionardo's in das rechte Licht zu setzen. Auch der unvergeßliche Gottfried Kinkel interessirte sich kurz vor seinem Tode noch besonders für Luini. Auf seiner letzten italienischen Reise ging er speziell seinen Spuren nach. Er schrieb mir am 13. September von Lugano aus unter dem ersten Eindruck, den das Passionsbild auf ihn ausübte: „Nie ist mir der Unterschied zwischen Lionardo und ihm klarer geworden. Es ist in ihm Überfülle des leichten Talents. Bei Lionardo größte Sparsamkeit in der Zahl der Figuren, bei ihm Verschwendung. Lionardesk erschien mir vorwaltend nur der Sebastian, in der Wendung des Körpers

1) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 5, S. 336—339.

2) Eine Abbildung im Neujahrsblatt der Zürcherischen Künstlergesellschaft von 1880.

3) Vgl. die Falco della Rupe unterzeichnete Korrespondenz aus Luino vom 12. Januar 1883 im Araldo di Como. Anno III, No. 462.

und dem Blick. Sehr imponirt mir die Pieta über dem Hauptbilde, wo alles so klar komponirt erscheint, so durchdacht. Überhaupt die kleinen Figuren im Hintergrund, obwohl in ihren starken Farben die Abtönung durch die Luftperspektive mir zu schwach scheint. Aber einzeln und wie sie in kleine Gruppen zusammengeordnet sind, erscheinen sie mir herrlich." Zwei Monate später war Kinkel nicht mehr, und so ist er uns leider sein abschließendes Urteil über Luini schuldig geblieben.

Die vier letzten Aufsätze behandeln wiederum Stoffe aus der deutschen und französischen Schweiz. Der erste, „Das Bürgerhaus und der Edelsitz im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert" beruht auf gründlicher Kenntnis eines reichen, noch nicht genug gewürdigten und ausgebeuteten Materials. Hier ist im wesentlichen alles neu aufgebaut. Nur ein lokales Interesse bietet die Biographie des Bündner Malers Hans Ardüser. Dieselbe würde wohl ungeschrieben geblieben sein, wenn es lediglich dem Meister gegolten hätte, der ein Künstler im Taglohn war. Was Rahn dazu bewog, dies Capriccio in sein Buch aufzunehmen, ist die rhätische Chronik Ardüsers, welche viele kulturhistorisch interessante Aufzeichnungen enthält. Die Erinnerungen an die Bürkische Sammlung reißen kaum vernarbte Wunden wieder auf. Alle, welche der öffentlichen Versteigerung beigewohnt haben, werden sie mit Trauer im Herzen lesen. Glücklicherweise entläßt Rahn jedoch den Leser nicht mit diesem Eindruck; neben das trübe Bild hat er, wohl nicht ganz ohne Absicht, die Lebensbeschreibung des liebenswürdigen und tüchtigen Aurèle Robert gestellt.

In den „Kunst- und Wanderstudien" sind, wie meine Besprechung zeigt, verschiedenartige und chronologisch weit auseinander liegende Stoffe verarbeitet. Aus dem frühen Mittelalter führt uns der Verfasser in die goldene Zeit der Renaissance, aus dem 16. und 17. Jahrhundert in das neunzehnte. Er spricht mit der gleichen Liebe von der Karolingischen Reliquie, wie von den Werken des italienischen Cinquecentisten, behandelt mit derselben Sympathie den bündnerischen Schulmeister wie den edlen Neuenburger Künstler. Rahn ist bekanntlich einer der treuesten Hüter unserer schweizerischen Altertümer, und als solcher hat er seine Mappen mit Studien und Aufnahmen angefüllt. Möge er uns noch oft durch Mitteilungen aus denselben erfreuen!

Carl Brun.

Gemäldepreise in Holland um 1650.

Von A. Bredius.

Kataloge von Kunstsammlungen vor 1650 sind sehr selten, Auktionskataloge mit Preisen aus jener Zeit noch seltener. Deshalb sammle ich seit längerer Zeit Notizen über Bilder, welche sich in Inventaren des 17. Jahrhunderts befinden. Schon ein paar Hundert solcher Listen haben sich angehäuft; und dabei giebt es einige, in denen die Auktionspreise beigeschrieben sind. Es ist erstaunlich, wie vieles Material für die niederländische Kunstgeschichte diese Inventare enthalten. Ich gebe nur ein paar Proben:

Um 1630 gab es in Delft Auktionen, wobei eine große Anzahl Bilder des B. van Bassen versteigert wurden. Diese waren fast alle mit Figuren staffirt von . . . Esaias van de Velde. Um dieselbe Zeit war ein gewisser Pieter Staal ein angesehener Maler in Delft. Er malte z. B. Bilder für den Bürgermeister dort. Wie aus den Inventaren jener Zeit hervorgeht, scheinen seine Landschaften regelmäßig von Esaias van de Velde mit figürlicher Staffage versehen worden zu sein. Um 1650 findet sich in einem Delfter Inventar eine ausführliche Beschreibung eines Stillebens von Carel Fabritius so genau, daß man das Bild darnach wiedererkennen muß. Seit Jahren sucht man nach dem Autor der schönen Stillleben, mit dem Monogramm P. C. (ineinander) bezeichnet. Man schrieb sie Clara Peeters, Cornelis Pottenburg, Cornelis Pierson &c. zu. Was finde ich in

einer Unzahl Inventaren aus der Mitte des 17. Jahrhunderts? Stillleben von Pieter Claesz in Haarlem. Ich kenne verschiedene Bilder dieses Monogrammisten, bei denen ein H unter dem Monogramm sichtbar ist, u. a. eins bei meinem verehrten Freunde Alphonse de Stuers, Niederländischem Gesandten in Madrid — ich suche bei Houbraken und van der Willigen, und siehe da, Berchems Vater entpuppt sich als der Meister und wird auf diese Weise wieder rehabilitirt. So könnte ich noch lange fortfahren.

Als Probe gebe ich dieses Mal eine im Jahre 1644 am 15. März stattgehabte Auktion der Gemälde aus dem Nachlasse des Herrn Boudewyn de Man, eines vermögenden angesehenen Bürgers von Delft. Ich führe nur die Bilder an, bei denen der Autor bemerkt ist.

Ein Stück von Codde		fl. 130 — 0 (Stüber.)
Eine längliche Landschaft von de Hyger[1]		11 — 5.
Ein Mondschein von Momper		18 — 0.
Eine Landschaft von Willem van den Bundel[2]), die Figuren von Nagel		6 — 0.
Ein Adam und Eva von Goltzius		110 — 0.
Ein Tempel von B. van Bassen		174 — 0.
Eine Küche von Maerten van Cleeff		130 — 0.
Ein Ixion mit dem Adler von Abr. Blommert (Bloemaert)		31 — 0.
Eine Sephyra und Joseph von Couwenberch[3])		34 — 0.
Die Geschichte von Crösus und Cyrus von Couwenberch		75 — 0.
Eine Landschaft von Camphuysen		51 — 0.
Ein Fruchtstück	vom Advokaten Been[4])	30 — 0.
Ein Stillleben mit drei Rebhühnern	vom Advokaten Been[4])	45 — 0.
Ein dito mit einem Stück Käse	vom Advokaten Been[4])	20 — 0.
Eine Vanitas von Cornelis Jacobsz Delff, worin eine Kanne und ein Becken[5])		152 — 0.
Ein großer Blumentopf von Jacob Vosmaer[6])		131 — 0.
Eine Maria mit Anna von Augustyn Jorisz (?) (Agostino Carracci?)		185 — 0.
Ein Abel, in Verkürzung gemalt, von Goltzius		120 — 0.
Ein Stück von Hans Jordaens, da Moses das Wasser aus dem Felsen schlägt		76 — 0.
Ein Tierstück von Roland Savery		174 — 0.
Eine Landschaft von Rembrandt		166 — 0.
Eine Venus mit Adonis von Rubbens (vielleicht das Exemplar, welches sich jetzt im Haager Museum befindet).		500 — 0.
Eine Landschaft mit Figuren von Mostaert		52 — 0.
Ein Emmaus von?		300 — 0.
Das Judicium Paridis von Bloemaert		305 — 0.
Eine Schule von Babure (Babeur)		605 — 0.
Eine Melpomene von Goltzius		300 — 0.
Ein Bordell von Babure		155 — 0.

1) Dieser Meister ist mir ganz unbekannt; er kommt noch einige Male vor.

2) Siehe v. d. Willigen, S. 100. Ich werde bald mehr über diesen Meister bringen.

3) Houbraken nennt diesen Meister nur vorübergehend. Er lebte in Delft, später kurz im Haag und dann in Köln. Ich bringe später neue biographische Notizen in Obreens „Archief".

4) Siehe meine Notizen in Obreens „Archief" V. Er war Bruder des Otto Vaenius.

5) Dieser Maler, Bruder des berühmten Willem Jacobsz Delff, malte große Küchenstücke, teilweise recht tüchtig. Ich besitze ein solches, bez. C. J. Delff, worin zwei lebensgroße Halb-Figuren leidlich, eine große kupferne Kanne und ein Korb Birnen, ein Hahn, Hundekopf 2c. dagegen ausgezeichnet gemalt sind. (Vgl. Kramm.)

6) Siehe über dessen Nachlaß u. s. w. meine Notiz in Obreens „Archief" V.

Ein Stück mit Figuren von Blocklant	fl. 36 — 0 (Stüber.)
Ein Pferd von Roelant Savery	52 — 0.
Götter mit Muscheln von Bloemaert	28 — 0.
Drei Stücke mit Schiffen von Verwer	103 — 0.
Ein Bacchus von Terbrugge [1])	280 — 0.
Eine Küche von Bassano	103 — 0.
Eine Maria mit Christus von Schoorl	41 — 0.
Zwei Landschaften von Joachim Camphuysen	75 — 0.
Ein Blumentopf von Jaques de Gheyn [2]).	302 — 0.
Eine kleine Landschaft von Breughel	20 — 0.
Eine große Landschaft von Momper	53 — 0.
Die vier Jahreszeiten von Momper	160 — 0.
St. Peters Schiff von Bramer.	39 — 0.
Ein Stück von oder nach Snyders	50 — 0.
Ein Stück von Hans Jordaens	36 — 0.
Eine kleine Küche von Cornelis Delff, darin eine Bauern-Kanne.	51 — 0.
Eine Küche von Lange Pier (Pieter Aertsen)	160 — 0.
Ein großes Stück von Hans Jordaens, der Schiffbruch Pauli	145 — 0.
Eine kleine Landschaft von Grimmer	6 — 0.
Die Auferstehung Christi im Grünen von Christiaen van den Brouck (Crispyn v. d. B.?)	4 — 0.
Eine Venus und Cupido von Jan Nagel	6 — 0.

Im ganzen bringen die Bilder den ganzen Ertrag von fl. 6139. — Ein paar Silberarbeiten des Adam van Vianen werden für mehr als fl. 2000. — verkauft. Man vergesse hierbei nicht, daß das Geld damals gegen heute einen ca. 8—10fachen Wert hatte!

(Wird fortgesetzt.)

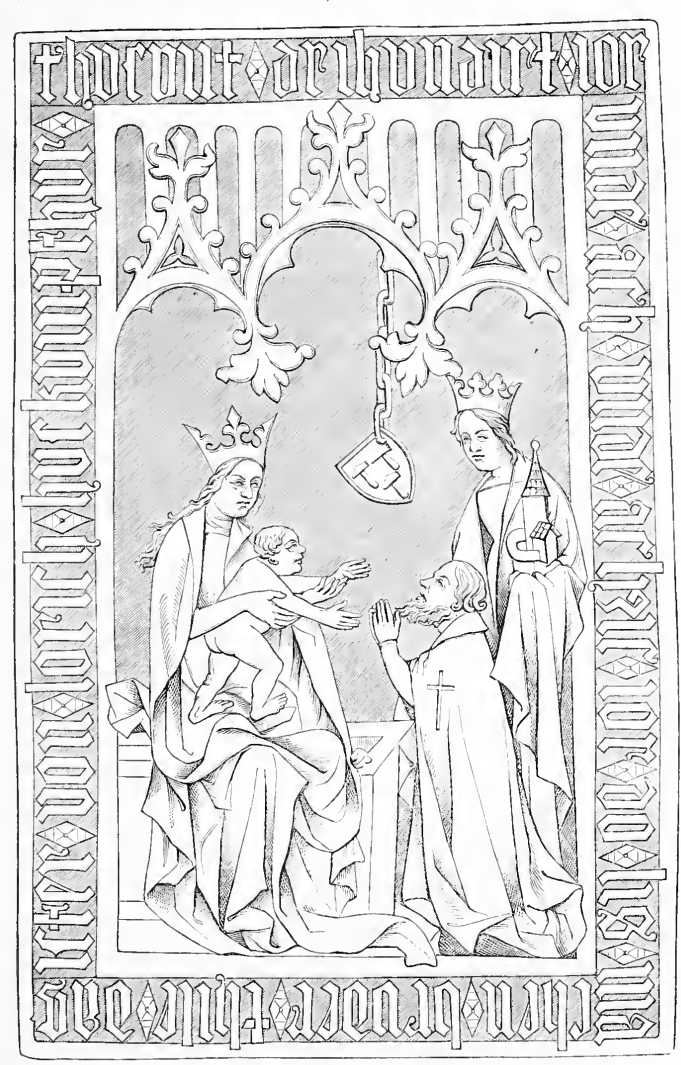
Notizen.

Waldmannskette und Feldaltar eines Großkomturs vom deutschen Orden. Unter den Goldschmiedearbeiten, welche auf der vorjährigen internationalen Ausstellung für Heraldik u. s. w. in Berlin zu sehen waren, interessirten besonders zwei, sowohl wegen ihrer zierlichen künstlerischen Ausführung als auch wegen ihrer historischen Bedeutung: die goldene Kette des Bürgermeisters Hans Waldmann von Zürich und das silbervergoldete Altärchen, welches ein Großkomtur von Elbing, Thilo von Lorch, 1388 hatte machen lassen. Wir haben in unseren Berichten über die heraldische Ausstellung beide Stücke ausführlich beschrieben (s. Kunstchronik, 17. Jahrg., S. 474 ff.) und begnügen uns jetzt damit, unseren Lesern in Erinnerung zu bringen, daß die Kette von ihrem Besitzer am Tage seiner Hinrichtung, am 6. April 1489, welche eine Folge seiner Gewaltthätigkeiten gegen das Volk war, auf dem Gange zum Schafott einem Edlen von Keller geschenkt wurde, in dessen Familie sie sich erhalten und bis auf den gegenwärtigen Besitzer, Rittmeister v. Keller in Berlin, vererbt hat. Die ursprüngliche Gestalt dieser Kette (S. die Abbild. S. 209) ist niemals verändert worden. Die einzelnen, aus kunstvoll

1) Von diesem Deventer Maler befinden sich Bilder in Deventer, Augsburg, Schwerin u. s. w.

2) Man sehe bei van Mander nach. 30. November 1606 erhielt J. de Gheyn 1000 Gulden „für einen Blumentopf, von ihm gemalt, womit die Königin von Frankreich von den Generalstaaten beschenkt werden soll.“ (Ordonnantien St. Gen. Reichs Archive, Haag.)

zusammengelegten Schnüren gebildeten Glieder sind auch einzeln auf das goldbefranste Stoffband aufgenäht worden. Auf dem Wappen im Medaillon wie an dem Baum in der Hand des wilden Mannes (Waldmann) am Helme ist das Laub in grünem Email nachgebildet. — Der kleine Feldaltar, dessen innere Seite die Abbildung auf S. 232[1]) zeigt, ist 18 cm hoch und mißt, aufgeklappt, 23 cm in der Breite. Auf der oberen Außenseite ist der Stifter vor der Madonna mit dem Kinde knieend, von der hl. Elisabeth von Ungarn patronisirt, dargestellt,

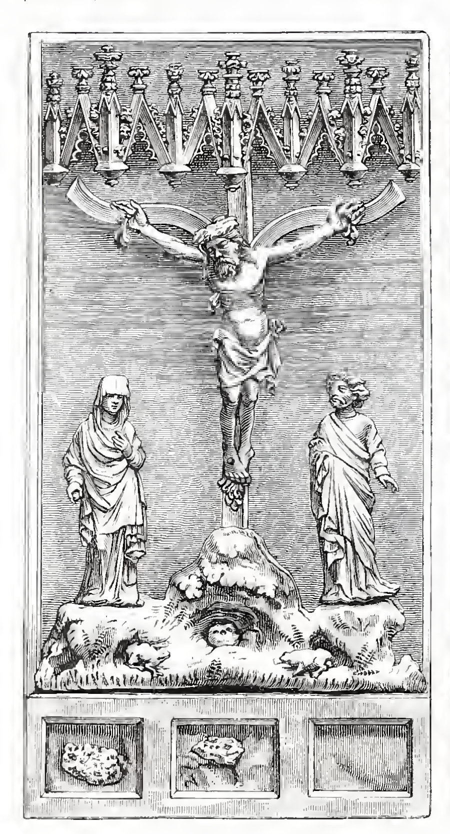


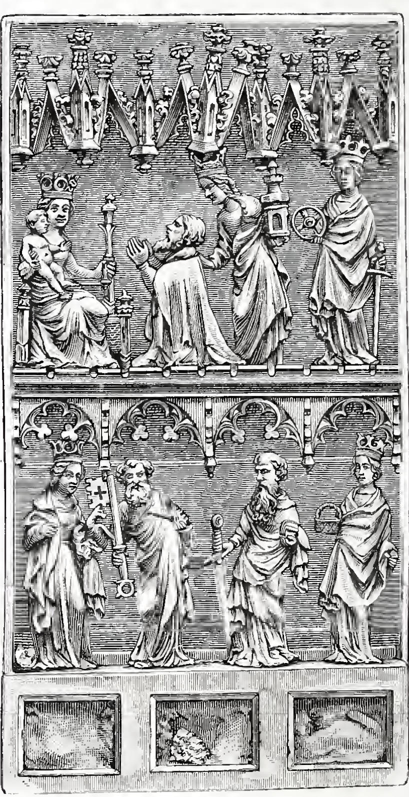
Äußere Vorderseite des Reisealtars eines Großkomturs des deutschen Ordens.

auf der unteren Seite der Heiland, von den Marterwerkzeugen umgeben. Um beide Darstellungen läuft eine Inschrift herum, die wir hier noch einmal folgen lassen, weil sie an der citirten Stelle der Chronik durch Druckfehler entstellt worden ist. Dieselbe, in gotischen Minuskeln, lautet: Thucunt dri hundirt jor vnde ach vnde achzic jor do lis machen bruder thile dagister von lorich huc kumpthur noch gotis gebort zum elving dece thofil in uncer liben frowen here vnde der heiligen der heiligetvn hy in ist. Diese „Heiligtümer“ (Reliquien) sind in 29 kleinen Behältern eingekapselt, aus denen sich die Umrahmungen der Bildflächen zusammensetzen. Zur Linken sieht man in äußerst feiner Arbeit den gekreuzig-

1) Die Abbildungen auf S. 209, 231 u. 232 sind mit Benutzung der Lichtdrucke in dem unter dem Titel „Heraldische Meisterwerke von der internationalen Ausstellung für Heraldik“ (Berlin, Nicolai'sche Buchhandlung) erschienenen Sammelwerke hergestellt.

ten Heiland zwischen Maria und Johannes. Der Kreuzeshügel ist mit grünem Email überzogen, aus welchem sich weiße Blümchen abheben. Rechts sieht man in zwei Reihen den knieenden Hochmeister vor der Madonna, die hh. Barbara und Katharina, die hl. Margareta, die Apostel Petrus und Paulus und die hl. Dorothea. A. R.





Reliefs von dem Reisealtar eines Großkomturs.

* Die Dornenkrönung Christi von Tiepolo, welche wir in einer gelungenen kleinen Radirung von Fr. Böttcher den Lesern vorführen, wurde mit einem den Heiland am Ölberge darstellenden Gegenstück vor einigen Jahren von dem jetzigen Besitzer, Herrn H. O. Miethke in Wien, im Pariser Kunsthandel erworben. Beide Bilder scheinen zu einer größeren Folge von Passionsscenen gehört zu haben (s. Nagler, Bd. 18, S. 476, Nr. 9). Das vorliegende ist 89×80 cm. groß, auf Leinwand gemalt, und in seiner hellen Farbigkeit für den Meister höchst charakteristisch. Die Ausführung ist von seltener Delikatesse, die Erhaltung tadellos.

x.— Lustige Gesellschaft von Georg Urlaub. Der Malerradirer, welcher sich mit dem diesem Hefte beigefügten Blatte als ein fertiger Meister einführt, ist in Deutschland seither kaum dem Namen nach bekannt geworden, obwohl er bereits seit acht Jahren in München thätig ist. Was er bisher gemalt, ist fast ausschließlich ins Ausland gegangen, insbesondere nach St. Petersburg, wo Urlaub im Jahre 1845 seinen aus Aschaffenburg stammenden Eltern geboren wurde. Seine künstlerische Ausbildung empfing er auf der dortigen Akademie, die ihm für zwei größere Bilder „Hiobs Leiden“ und „Die Erweckung der Tochter des Jairus“ die große goldene Medaille verlieh und später zu ihrem Mitgliede ernannte. Urlaub vollendete sodann seine Studien unter der Leitung von A. von Werner. In den Jahren 1880 und 1881 führte er im Auftrage des Generals v. Bilderling in dessen Wohnhause eine Reihe von Wandgemälden aus.



G. B. Tiepolo pinx. F. Böttcher sculps.

DORNENKRÖNUNG CHRISTI.

Eigenthum des Herrn H. O. Miethke in Wien.

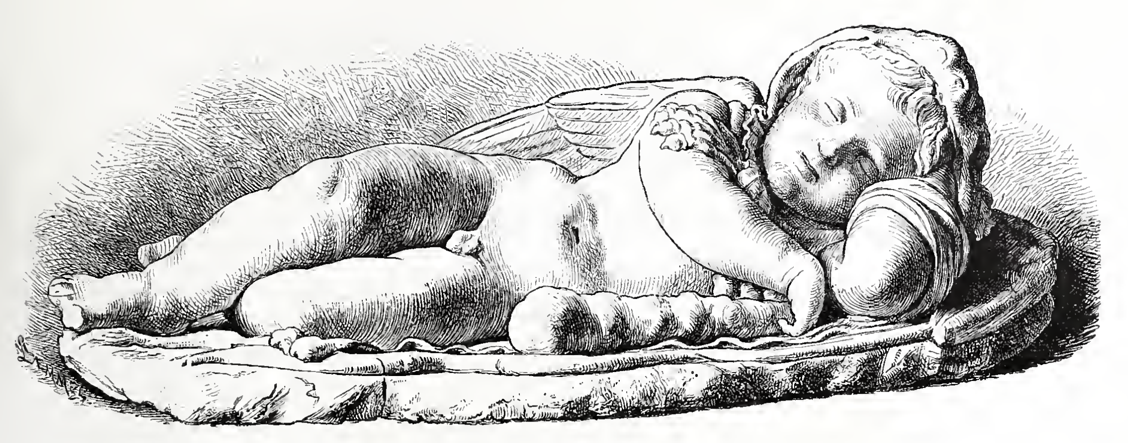
Verlag von E. A. Seemann. Leipzig. Druck von Fr. Felsing. München.

G. Urlaub inv. et sculps.

LUSTIGE GESELLSCHAFT.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Druck von Fr. Felsing, München.



Der Cupido des Michelangelo in Turin.

Der Cupido des Michelangelo in Turin.

Mit Abbildungen.

Über den schlafenden Cupido, das Jugendwerk des zwanzigjährigen Michelangelo, besitzen wir bekanntlich die beiden Berichte bei Vasari und Condivi, die ich als Grundlage der folgenden Untersuchung hier wörtlich neben einander setze:[1])

Vasari.

E fe', per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, di marmo, un San Giovannino; e poi, dreto a un altro marmo, si messe a fare un Cupido che dormiva, quanto il naturale: e finito, per mezzo di Baldassarri del Milanese, fu mostro a Pierfrancesco per cosa bella, che, giudicatolo il medesimo, gli disse: Se tu lo mettessi sotto terra, sono certo che passerebbe per antico, mandandolo a Roma acconcio in maniera che paressi vecchio, e ne caveresti molto più che a venderlo qui. Dicesi che Michelagnolo l'acconciò di maniera, che pareva antico: ne è da maravigliarsene, perchè aveva ingegno da far questo, e meglio. Altri vogliono che 'l Milanese lo portassi a Roma, e lo sotterrassi in una sua vigna, e poi lo vendessi per antico al cardinale San Giorgio ducati dugento. Altri dicono che gliene (d. h. ihm, dem Kardinal, einen) vendè un che faceva per il Milanese (d. h. durch Vermittlung des Milanese), che scrisse a Pierfrancesco (fälschlich statt Lorenzo di Pierfrancesco) che facesse dare a Michelagnolo scudi trenta, dicendo che più del Cupido non aveva avuti, ingannando il cardinale, Pierfrancesco e Michelagnolo. Ma inteso poi da chi aveva visto, che'l putto era

Condivi.

Ripatriato (von Bologna) Michelagnolo, si pose a far di marmo un dio d' Amore d'età di sei anni in sette, a giacere in guisa d'uom che dorma. Il qual vedendo Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, a cui in quel mezzo Michelagnolo aveva fatto un San Giovannino, e giudicandolo bellissimo, gli disse: Se tu l'acconciassi che paresse stato sotto terra, io lo manderei a Roma, e passerebbe per antico e molto meglio lo venderesti. Michelagnolo, ciò udendo di subito l'acconciò, si che parea di molti anni per avanti fatto, come quello a cui nessuna via d'ingenio era occulta. Cosi mandato a Roma il cardinale di San Giorgio lo comprò per antico, ducati ducento; benche colui che prese tai danari, scrivesse a Firenze, che fusser contati a Michelagnolo ducati trenta, che tanti del Cupidine n'aveva auti; ingannando insieme Lorenzo di Pierfrancesco e Michelagnolo. Ma in questo mezzo, essendo venuto all' orecchie del Cardinale, qualmente il putto era fatto in Firenze; sdegnato d'essei gabbato, mandò là un suo gentiluomo; il quale fingendo di cercar d'uno scultore per far certe opere in Roma, doppo alcuni altri, fu inviato a casa Michelagnolo: e vedendo il giovane, per aver cauta-

1) Die Übersetzung sämtlicher einschlägiger Quellen ins Deutsche findet sich u. a. in der gründlichen Untersuchung von J. P. Richter in dieser Zeitschrift, 1877, S. 131 ff.

fatto a Fiorenza, tenne modi che seppe il vero per un suo mandato, e fece sì l'agente del (che'l?) Milanese gli ebbe a rimettere (scil. i danari) e riebbe il Cupido: il quale, venuto nelle mani al duca Valentino e donato da lui alla marchesana di Mantova, che lo condusse al paese, dove oggi ancor si vede.

In der ersten Ausgabe von 1550, p. 952, lautet die Erzählung folgendermaßen:

„Lavorò costui un fanciullo di marmo in una stanza che lo comperò poi Baldassarre de'l Milanese, dove contrafacendo la maniera antica fu portato a Roma e sotterrato in una vigna, onde cavatosi e tenuto per antico fu venduto gran prezzo. Conobbe Michele Agnolo nel suo andare a Roma, ch'egli era di sua mano; benche difficilmente ogni altro lo credesse."

Der Inhalt stimmt im wesentlichen mit demjenigen in Giovio's Biographie[1]) Michelangelo's überein:

„Contigit ei porro laus eximia altera in arte, quum forte marmoreum fecisset Cupidinem, eumque defossum aliquamdiu ac postea erutum, ut ex concepto situ minutisque iniuriis ultro inflictis, antiquitatem mentiretur, insigni pretio per alium Riario Cardinali vendidisset".

Vasari hat also ursprünglich nur die Notiz von der Reise Michelangelo's nach Rom zugesetzt und den Namen des Kunsthändlers hinzugefügt, wofür Giovio den des betrogenen Käufers giebt.

mente luce di quel che voleva, lo ricercò che gli mostrasse qualche cosa. Ma egli non avendo che mostrare prese una penna (perciò che in quel tempo il lapis non era in uso) e con tal leggiadria gli dipinse una mano, che ne restò stupefatto. Di poi lo domandò se mai aveva fatto opera di scoltura; e rispondendo Michelagnolo che sì, e tra l'altre un Cupidine di tale statura ed atto; il gentil uomo intese quel che voleva sapere; e narrata la cosa come era andata gli promesse, se voleva seco andare a Roma, di farli risquotere il resto e d'acconciarlo col padrone, che sapeva che ciò molto arebbe grato. Michelagnolo adunque, parte per vedere Roma, cotanto dal gentil uomo lodatagli, come larghissimo campo di poter ciaschedun mostrar la sua virtù, seco se ne venne, et alloggiò in casa di lui, vicino al palazzo del cardinale. Il quale in questo mezzo avvisato per lettere come stesse la cosa, fece metter le mani a dosso a colui che la statua per antica venduta gli aveva; e riavuti in dietro i suoi danari, gliela rese: la qual poi venendo non so per qual via, in mano del duca Valentino, fu donata alla marchesana di Mantova e da lei a Mantova mandata, dove ancora si trova in casa di quei signori.

Es ist also wichtig zu konstatiren, daß die Notiz von den späteren Schicksalen der Statue in den beiden ältesten Quellen, Giovio und Vasari (in seiner ersten Ausgabe 1550) noch nicht vorkommt, sondern erst bei Condivi (1553) erscheint, von dem sie dann Vasari in seiner zweiten Auflage (1568) mit mehreren anderen Details übernommen hat. Nur die etwas novellenhafte Erzählung Condivi's von der Schlauheit des Gesandten in Florenz hat Vasari zu den Worten „tenne modi che seppe il vero per un suo mandato" abgekürzt, am Anfang und Ende aber die Worte Condivi's, sogar mit einigen sehr individuellen Redensarten, sich einfach zu eigen gemacht. Ebenso hat Varchi in seiner Orazione funerale (Firenze 1564) aus Condivi geschöpft. Wir haben es also nur mit diesem zu thun. Condivi's Glaubwürdigkeit aber ist gerade in dieser Erzählung in hohem Grade anfechtbar. Handelt es sich doch um eine Statue, die dem Verfertiger selbst schon seit mehr als einem halben Jahrhundert aus den Augen gekommen war und die sicherlich weder Giovio noch Vasari, schwerlich Condivi an ihrem späteren Aufbewahrungsort selbst gesehen hatten. Dies geht auch, wie wir später sehen werden, besonders daraus hervor, daß Condivi den Cupido auf 6 bis 7 Jahre taxirt, während er in Wirklichkeit ebenso wie seine antiken Vorbilder höchstens drei oder vier haben konnte. Vasari scheint auch den Worten des anderen Biographen im Detail wenig Glauben zu schenken, denn sonst würde er nicht das „dicesi", „altri vogliono", „altri dicono" so geflissentlich hervorheben, und zwar bei Fragen, wo er doch den Meister selbst, falls dieser sich des einzelnen noch erinnert hätte, konsultiren konnte. Am meisten aber scheint es mir Verdacht zu erwecken, daß Condivi gerade an der wichtigsten Stelle, da wo die

1) Jetzt am leichtesten zugänglich bei Springer, Raffael und Michelangelo, S. 489.

Statue aus Rom verschwindet, eine Lücke hat, indem er ausdrücklich sagt, sie sei „non so per qual via“ in die Hände des Cesare Borgia gekommen.

Es wäre demnach sehr erwünscht, für diesen letzten Teil der Erzählung eine urkundliche Bestätigung zu besitzen. Eine solche hat man denn auch bis auf die neueste Zeit in zwei von Gaye [1]) publizirten Briefen der Markgräfin Isabella Gonzaga von Mantua zu finden geglaubt, deren ersterer, datirt vom 30. Juni 1502, an ihren Bruder, den Kardinal von Este gerichtet ist und folgendermaßen lautet:

„Isabella marchesa di Mantova al cardinal d'Este. Da Mantova 30 giugno 1502.
Domino Cardinali Estensi
Rme. in Christo pater et ille. Dne. Frater honorandissime.

Lo Signor Duca de Urbino, mio cognato (d. h. Guidobaldo da Montefeltro) aveva in casa sua una Venere antiqua de marmo piccola et così uno Cupido quale gli dono altre volte lo Illmo Sr. Duca de Romagna. Son certa che questi insieme cum le altre cose siano pervenute in mano del predecto Sr. Duca de Romagna in la mutatione del stato de Urbino (d. h. der Eroberung von Urbino durch Ces. Borgia). Io che ho posto gran cura in recogliere cose antique per onorare el mio studio (um mein Antikenkabinet zu zieren) desideraria grandemente averli; ne mi pare inconveniente pensiere intendendo che la E. S. non se delecta molto de antiquità, et che per questo facilmente ne compiacerà altri. Ma perchè io non ho domestichezza cum lei di sorte che senza mezzo possi assicurarmi de ricercarla de simile piacere, mè parso de usare de la auctorità di V. S. Rma. pregandola et dimandandoli di gratia che la vogli et cum litere et cum messo richiedere in dono dicti Venere et Cupido cum tale efficatia che lei et me siamo compiaciuti; et serò ben contenta, parendo cosi a V. S. Rma., che la dimonstri volerli per me et chio gli abbi fatta grandissima instantia et mandato questo cavallaro a posta come facio; che per un apiacere et gratia non poteria ricevere la magiore da S. E. et V. S. Rma., alla quale mi raccomando. Mantue 30. Junii 1502.

Isabella Marchionissa Mantue.

Wenige Wochen später schreibt sie nach dem Empfang der Statuen an den Marchese Francesco, ihren Gemahl, unterm 22. Juli 1502:

Non scrivo de la belleza de la Venere, perchè credo che V. S. l'habbi veduta, ma il Cupido per cosa moderna non ha pari [2]).

Man hat seit Gaye immer angenommen, daß die Markgräfin, als sie den ersten dieser beiden Briefe schrieb, den Cupido noch für antik gehalten habe und erst später, wie die letzte Bemerkung ihres zweiten Briefes zeige, ihren Irrtum gewahr geworden sei. Dies aber stimme sehr wohl zu dem Cupido des Michelangelo. Ich kann das in ihren Worten nicht finden. Sie erwähnt ihn nur zusammen mit einer antiken Venus und hofft ihn ihrem allerdings meist aus Antiken bestehenden Kabinet einverleiben zu können; ein analoger Fall wie beim Kardinal Riario fand hier in keiner Weise statt. Mit welchem Rechte also identifizirt man diesen Cupido der Markgräfin Isabella mit dem des Michelangelo? Wenn sie wußte, daß er modern war, so mußte sie auch wissen, daß er von Michelangelo stammte und würde sie gerade an dieser Stelle vergessen haben, den Künstler zu erwähnen, der damals schon die Pietà geschaffen hatte und seit beinahe einem Jahre am David arbeitete? Und nicht nur sie erwähnt mit keinem Worte seinen Namen, sondern auch zwei Epigramme ihrer Hofdichter [3]), welche die Statue besingen, machen nicht die geringste Anspielung auf den Verfertiger. Erst der Franzose de Thou in seiner Reisebeschreibung von 1573 [4]) behauptet, die Statue des schlafenden Cupido in Mantua sei von Michelangelo und knüpft daran eine ästhetische Abschweifung, deren gänzliche Wert-

1) Carteggio inedito I, p. 53. — 2) Gaye a. a. O. p. 54.
3) Abgedruckt von J. P. Richter in dieser Zeitschrift, 1877, S. 173 Anm.
4) S. am selben Ort, S. 134.

losigkeit auf der Hand liegt. Das einzige Brauchbare daraus für uns ist, daß damals in der That in Mantua die Tradition bestand, der Cupido der Markgräfin Isabella sei mit dem des Michelangelo identisch. Aber diese Tradition könnte für uns nur dann einen Wert haben, wenn sie vor dem Jahre 1553 nachzuweisen wäre, in welchem Condivi's vita erschien. Da sie erst einige Jahre nach der zweiten Ausgabe Vasari's auftritt, so kann sie sich erst auf Grund der kurzen Bemerkung des Biographen gebildet haben, dessen Lebensbeschreibung damals in aller Händen war. Wir stehen also wiederum einzig und allein auf Condivi's Zeugnis. Man könnte freilich einwenden, daß es ein wunderbarer Zufall wäre, wenn Michelangelo seinen Cupido genau um dieselbe Zeit verfertigt hätte, als ein anderer berühmter und ebenfalls moderner Cupido in den Besitz der Isabella Gonzaga kam. Aber dieser Einwand würde, meine ich, sehr an Kraft verlieren, wenn wir nachzuweisen vermöchten, daß gerade in jener Zeit moderne Nachahmungen des schlafenden Eros keineswegs vereinzelt waren und daß gerade am Mantuanischen Hof mindestens noch eine solche Statue existirt hat, die weder mit dem berühmten Cupido der Markgräfin noch auch mit dem des Michelangelo identisch ist. Und dies gilt in der That von einer noch jetzt im Antikenmuseum zu Mantua vorhandenen Statue, die J. P. Richter [1]) in dieser Zeitschrift publizirt und sehr ausführlich besprochen hat. Es ist ein auf dem Rücken liegender Cupido, über dessen Brust sich zwei Schlangen mit den Köpfen einander nähern. Mit Recht hat der Herausgeber die Autorschaft Michelangelo's für unmöglich erklärt, weil das Werk aus der Sammlung eines Verwandten der Gonzaga, des Herzogs Vespasiano di Sabbionetta (1531—1591) stamme. Die äußerst sorgfältige, aber trockene und leblose Arbeit desselben weist nicht nur nicht auf die Hand des jugendlichen Michelangelo, sondern nicht einmal auf das Ende des 15. Jahrhunderts, vielmehr, wenn ich nicht irre, auf venezianischen Ursprung und die Schule des Antonio und Tullio Lombardo. Er dürfte also kaum vor dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein [2]). Überdies machen die gänzlich unantiken Schlangen, die durchgehende sorgfältige Politur der Oberfläche bei sehr geringen und offenbar zufälligen Bestoßungen den Gedanken an eine Täuschung im Sinne der Erzählung Vasari's von vornherein unmöglich. Aber auch mit dem Cupido der Epigramme ist die erhaltene Statue nicht identisch: denn dieser hatte eine Fackel neben sich, wie aus dem „deposita face“ des einen und dem „faces vides“ des anderen Dichters hervorgeht und eine solche fehlt bei dem erhaltenen Werke.

Auf jeden Fall bestanden also im 16. Jahrhundert in Mantua zum mindesten zwei Cupidostatuen, von denen die eine, jetzt verschollene, das Lieblingswerk der Markgräfin Isabella, sehr berühmt war und den Florentiner Künstlern um die Mitte des 16. Jahrhunderts wohl dem Hörensagen nach bekannt sein konnte, ohne daß sie dieselbe doch mit eigenen Augen gesehen hätten. Ist die Annahme so unwahrscheinlich, daß Condivi, der über Jugendwerke seines Meisters, die er nicht selbst gesehen, wie die Madonna von Brügge, bekanntermaßen schlecht unterrichtet war, die beiden fast genau um dieselbe Zeit entstandenen Statuen aus eigener Machtvollkommenheit mit einander identifizirte und daß alle andern ihm dies gedankenlos nachsprachen? Oder daß der Kunsthändler Baldassarre, um

1) A. a. Ort, S. 129 und 174.

2) Von ähnlichem Stil, aber weit schwächer ist eine kleinere Statue des schlafenden Eros im Museo di San Marco zu Venedig (Dütschke V, 218), bei der schon das daneben liegende Hündchen auf den modernen Ursprung hätte aufmerksam machen sollen.

die ihm unangenehme Geschichte von dem Betruge tot zu machen, selbst den Gedanken an die Autorschaft Michelangelo's auf jene Mantuaner Statue ablenkte, bei deren Ankauf er vielleicht auch irgendwie betheiligt war? Ob De Thou bei seiner Reise noch den echten Cupido der Isabella fand, oder ob dieser schon damals zu Grunde gegangen oder verschwunden und ihm vielleicht der noch jetzt vorhandene untergeschoben war, das wissen wir nicht: die Bemerkung Condivi's und Vasari's genügte, um das Märchen von Michelangelo aufkommen zu lassen und gab ihm gewissermaßen die offizielle Sanktion.


(Von oben gesehen.)

Der wahre Cupido Michelangelo's bleibt also zu suchen. Die Bestrebungen, ihn von Mantua aus, etwa nach Venedig, weiter zu verfolgen, sind fehlgeschlagen und mußten fehlschlagen, weil sie sich auf das ganz unsichere Zeugnis des Condivi gründeten. Um so wichtiger ist es, die Kritik auf das einzige urkundliche Schriftstück zu stützen, das über die späteren Schicksale der Statue existirt, den Brief nämlich, den Michelangelo selbst von Rom aus am 2. Juli 1496 an Lorenzo di Pierfrancesco Medici geschrieben hat, nachdem er vom Kardinal Riario nach Rom gezogen war, teils um Arbeiten für ihn zu übernehmen, teils um seine Rechte auf die Statue geltend zu machen, zu deren Rückkauf der Kardinal den Kunsthändler gezwungen hatte:

„Dipoi detti la lettera a Baldassarre, e domanda'gli el bambino e chio gli renderia e sua danari. Lui mi rispose molto aspramente, e che ne fare' prima cento pezi, e che el bambino lui lavea chonperato e era suo, e che avea lettere chome egli avea sodisfatto a chi gniene mandò (d. h. Lorenzo di Pierfrancesco); e non dubitava dàvello a rendere; e molto si lamentò di voi, dicendo che avete sparlato di lui: èccisi messo qualchuno de' nostri fiorentini per achordarci ennon anno fatto niente. Ora fo chonto fare per via del chardinale, chè così sono chonsigliato da Baldassarre Balducci: di quello seghuirà voi intenderete“.

Aus diesem Briefe geht ganz deutlich hervor, daß die Versuche, den Kunsthändler zur Zurückgabe der Statue zu veranlassen, fehlgeschlagen waren und auch warum sie fehlschlagen mußten. Die Frage war, wie auch Vasari andeutet, die, ob es sich um ein Vermittelungsgeschäft oder einen wirklichen Ankauf handelte. Der Kunsthändler

aber hatte sich von Lorenzo di Pierfrancesco eine Quittung für die 30 Dukaten ausstellen lassen, die er ihm für den Künstler zugesendet hatte und die ja auch für eine moderne Arbeit ein vollkommen angemessener Preis waren. Durch diesen Akt hatten Michelangelo sowohl als auch sein Gönner sich ausdrücklich für befriedigt erklärt. Sie hätten später nur in dem Falle reklamiren können, daß sie das Vermittelungsgeschäft als solches und die unverschämte Übervorteilung dabei nachzuweisen vermocht hätten. Dies konnten sie aber deshalb nicht, weil der Verkauf der Statue an den Kardinal ja durch die Rückgabe derselben an den Kunsthändler aufgehoben war und folglich auch keine Quittungen mehr existiren konnten, die den Betrug hätten erweisen können. Von den weiteren Verhandlungen hat sich in dem Briefwechsel keine Spur gefunden und Baldassarre wird wohl im Recht geblieben, der Künstler ohne sein Werk abgezogen sein. Ist es nun wahrscheinlich, daß der Besitzer, der die Statue doch sicherlich früher oder später als antik zu verkaufen hoffte — denn sonst hätte er schwerlich auf ihrem Besitz bestanden —, sie gleich im selben Jahre an Cesare Borgia abgetreten habe, als die Geschichte von der Fälschung noch frisch in aller Gedächtnis war? Er wird vielmehr erst ruhig Gras darüber wachsen gelassen haben. Wir aber können den schlafenden Cupido Michelangelo's urkundlich nicht weiter als bis Rom verfolgen.

Die Statue, die wir in zwei Holzschnitten publiziren,[1]) befindet sich im Museo di Antichità der Accademia delle Scienze zu Turin, woselbst sie unter den größeren Bildwerken im unteren Saale aufgestellt ist. Eros ruht, die Löwenhaut untergelegt und über den Kopf gezogen, in süßem Schlummer auf felsigem Boden. Die linke Hand stützt die Wange und die rechte, quer über den Körper herübergreifend, faßt nahe der Achsel das Ende einer kurzen Keule. Neben ihm liegt der Bogen, hinter seinem Kopf der Köcher. Das Material ist carrarischer Marmor, die Gesamtlänge (incl. Basis) beträgt 0,73 m, die Breite 0,39 m, die Figur ist also lebensgroß, „quanto il naturale“, wie Vasari sagt. Sie ist im Laufe dieses Jahrhunderts mehrmals besprochen worden: Schorn[2]) hat zuerst mit seinem Künstlerauge ihren hohen Wert gegenüber dem anderen liegenden Cupido desselben Museums erkannt, Wieseler[3]) und Heydemann[4]) in ihren verdienstlichen Arbeiten über die oberitalienischen Antikensammlungen dieselbe näher beschrieben. Dütschke in den „Oberitalienischen Bilderwerken“ IV, (1880) Nr. 84, erklärt, indem er sich etwa der Schätzung des letzteren anschließt, das Urteil Schorns nur für zum Teil begründet. Keiner aber zweifelt an dem antiken Ursprung der Statue, und Heydemann hält Stücke an den Fußzehen, Dütschke die Nase und Stücke der großen Flügel für ergänzt. Ich muß gestehen, daß auch ich mir schon die Nase, Stücke beider Füße, ein Stück der Felsbasis vor dem Knie mit einem Teile des Bogens und der darüber fallenden Löwentatze, endlich den größten Teil des rechten Flügels als ergänzt notirt hatte, als mich die mehr und mehr steigende Bewunderung der in dieser Klasse von Statuen ganz einzig dastehenden Arbeit zu einer noch genaueren Untersuchung veranlaßte. Wie groß war mein Erstaunen, als ich entdeckte, daß die Fuge über dem rechten Fuß an einer bestimmten

1) Die phototypischen Negative, die ich der Güte des Direktors Herrn Fabretti in Turin verdanke, waren leider für eine Publikation nicht tauglich.
2) Amalthea 1823, S. 466.
3) Göttinger Nachrichten 1877, p. 660.
4) Drittes hallisches Winckelmannsprogramm, 1879, S. 39.

Stelle ganz unmotivirt aufhört und auch diejenige an der Basis sich da, wo der Löwenschwanz einen vielleicht späteren Bruch erhalten hat, nicht fortsetzt! Und als ich dann mit dem Messer nachfühlte, bemerkte ich gar, daß diese Fugen gar nicht bis in das Innere des Marmors gehen, daß sie vielmehr einfache Einritzungen mit einem scharfen Instrument, sämtliche Ergänzungen also fingirte sind! Damit war für mich die Autorschaft Michelangelo's erwiesen. Ein schlafender Cupido von dieser vortrefflichen Arbeit, der eine wissentliche Fälschung und zwar eine Fälschung von so unmoderner origineller Art war, konnte nur der des Michelangelo sein. Und dies bestätigte sich in schlagender Weise durch den Zustand der ganzen Statue im Vergleich mit den Bemerkungen der Biographen. Die Oberfläche ist nämlich über und über ganz gleichmäßig verwittert, nicht so, daß die Formen wesentlich darunter litten, aber doch genügend um zu zeigen, daß die Statue längere Zeit im Wasser oder unter der Erde gelegen hat: „se tu lo mettessi sotto terra“ sagt Vasari und „defossum aliquamdiu ac postea erutum“ Giovio. Nachher wurden dann die scheinbaren Fugen eingeritzt und die sorglose Art, mit der dies geschehen, beweist, daß es nicht durch die Hand eines professionirten Fälschers geschehen ist: zum Schluß hat man die Zehen und vielleicht auch den Löwenschwanz leicht verstümmelt: „minutisque iniuriis ultro inflictis“ Giovio, und, um die Täuschung zu vollenden, an den Kontouren der Figur jene kanalartigen Vertiefungen angebracht, die an so vielen römischen Werken den Bohrer des Kopisten verraten: „Michelangelo l'acconciò di maniera che pareva antico.“ Aber er hatte eins nicht bedacht: die gleichmäßige Fortsetzung der Korrosion auf den scheinbar ergänzten Teilen und die mit dem übrigen vollständig übereinstimmende Arbeit der letzteren mußte einem aufmerksamen Auge Verdacht erregen, und sie war es auch offenbar, die den Kardinal Riario, ohne Zweifel unterstützt durch die bestätigende Messerprobe, auf seinen Irrtum aufmerksam machte. So finden wir denn die höchst eigentümliche Erscheinung, daß während die übrigen als ergänzt charakterisirten Teile auch später blieben, wie sie waren, das am meisten in die Augen fallende Stück der Basis außerhalb der scheinbaren Fuge jene sorglose und ungenaue Behandlung mit dem Meißel erhielt, die wir so oft an modernen Restaurationen antiker Statuen beobachten können, und daß man der Nase jene leichte Politur gab, die durch ihren Gegensatz zu den anstoßenden Teilen selbst ein geübtes Auge täuschen konnte und getäuscht hat. Kein Zweifel, daß Baldassarre selbst, nachdem er gezwungen worden war, die Statue zurückzunehmen, diese kleinen Nachhilfen anbrachte, um desto sicherer zu sein, bei einem neuen Verkauf den einträglichen Betrug wiederholen zu können. Denn eine antike Statue galt nicht nur damals, sondern auch noch später, für wertvoller als eine moderne und wenn sie selbst von Michelangelo gewesen wäre.

Schon dadurch muß der Versuch, die Herkunft der Statue aus Mantua plausibel zu machen, wenig Aussicht auf Erfolg haben. Auch ist es bei dem gespannten und oft geradezu feindseligen Verhältnis, in dem der Hof von Mantua mit jenem von Turin während des ganzen 16. und 17. Jahrhunderts stand, von vornherein wenig wahrscheinlich, daß sie etwa unter der Form eines Geschenkes dorthin gekommen sei. Glücklicherweise sind wir auch über die Herkunft der Turiner Statue genau unterrichtet.

Erst spät, im Vergleich zu den übrigen Höfen Italiens, begann an demjenigen der Herzöge von Savoyen das Interesse für die Kunst. Es war wohl mehr das politische Motiv des Wetteifers mit den Medici als wirkliches künstlerisches Verständnis, welches 1574 den damaligen Herzog Emmanuele Filiberto veranlaßte, durch Vermittelung des

Orazio Muti, eines lateranensischen Kanonikus,[1]) von einem gewissen Roccho de Zaneto Schiarizza Diamanter in Venedig „uno cabineto over studio con diverse antiquità de marmi et bronzi et altre cose diverse“ für 2000 Dukaten anzukaufen und teils in einem kleinen Raritätenkabinet beim Schlosse aufzustellen,[2]) teils zum Schmuck der 1572 geschaffenen Wasserwerke im Schloßgarten[3]) zu verwenden. In dem Inventar dieser Sammlung befindet sich unter einer Anzahl größerer Statuen und Büsten, die zum Teil noch in der jetzigen Sammlung wiederzuerkennen sind, auch ein Cupido ohne nähere Bezeichnung, für dessen Identification mit unserer Statue aber jeder Anhalt fehlt.

Der Nachfolger Emmanuele Filiberto's, Carlo Emmanuele I., schritt mit verdoppelter Energie auf dem von seinem Vater betretenen Wege weiter und schon im Juli 1583 standen in Rom zahlreiche Antiken und Gemälde zum Transport nach Turin bereit, die der savoyische Gesandte Filippo Bucci durch Vermittelung desselben Orazio Muti für 12000 Goldscudi erworben hatte. Erst im Mai 1584 kam die Sammlung in Turin an. Ihr Inventar, mit jenem anderen verbunden und auch an derselben Stelle publizirt,[4]) umfaßt den größten Teil der noch jetzt im Museo di Antichità der Accademia delle scienze vorhandenen Antiken, und wenn auch ein großer Teil der dort aufgezählten Werke verloren gegangen ist, so können doch viele der Statuen und Reliefs unschwer identifizirt werden. Die Statuen sind nach der Größe geordnet: unter denen, die als „del naturale“ oder „colosse“ bezeichnet werden, befindet sich auch ein „Cupido con l'ali tutto“ d. i. offenbar der größere der noch vorhandenen schlafenden Eroten, Dütschke Nr. 78. Unter denen, welche die Überschrift „minori del naturale, mezane“ führen, sind:

1) „Cupido che carica l'arco, tutto“ (d. h. ein offenbar nicht mehr vorhandener bogenspannender Erot).

2) „Il medemo che scarica, tutto“ (Dütschke, Nr. 49?)

3) „Cupido a dormir, tutto.“

4) „Cupido sopra un scoglio, tutto“ (entweder Dütschke Nr. 49 oder vielleicht ein nicht mehr vorhandener auf einem Felsen sitzender Erot).

Endlich erscheinen noch unter den „Statue piccole“ zwei Cupido-Statuen, deren eine offenbar mit dem kleinen stehenden Cupido, Dütschke Nr. 187, der andere mit einem in Turin vorhandenen, aber von ihm nicht erwähnten liegenden Eros von nur etwa 20 cm Länge identisch ist. Es bleibt folglich für den Cupido Michelangelo's kein anderer als der

1) Es ist dies derselbe Orazio Muti, der nach einer bekannten Geschichte, die uns Flaminio Vacca erzählt, den schon alternden Michelangelo einmal in eine zugleich unangenehme und komische Situation versetzte. Er trieb neben seiner kirchlichen Würde das einträglichere Geschäft des Antiquitätenhandels.

2) Promis, Storia dell' antica Torino, p. VII.

3) Fil. Pingonii Sabaudi Augusta Taurinorum, 1577, p. 89.

4) Vgl. Antonio Manno, I principi di Savoya amatori d'Arte in den Atti della Società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino, II (1879), p. 97—226. Bei der geringen Verbreitung dieser für die Geschichte der Turiner Sammlungen äußerst wichtigen Zeitschrift gebe ich hier anmerkungsweise einen Abdruck des Verzeichnisses der zu demselben Ankauf gehörigen Bilder, das in mehrfachem Betracht von Interesse sein dürfte: 1 Madonna originale del Parmegianino, 1 Madonna con molte figure, del Correggio, 1 Madonna con figure di Rafaello, 1 Madonna da Zingara, 1 Santo Antonio, 1 Cristo nell' orto del Correggio, 1 Madonna piccola, 1 San Giovanni col Sindone, 1 natività di Cristo, 1 Adam et Eva del Zuccaro, 1 quadro con 2 vecchi d'Alberto Duro originale, Un Crocifisso di Michel Angelo. Et altri fin al no. di 25. Unter den Kaiserköpfen wird ein Moise con petto und ein Michelangelo genannt, letzterer vielleicht die jetzt im Museo lapidario der Brera zu Mailand aufbewahrte Bronzebüste? Im Jahre 1646 erließ die Regentin Cristina ein Ausschreiben, in dem sie dem Entdecker von vier kürzlich geraubten Originalgemälden Raffaels eine Belohnung versprach.

unter 3) aufgezählte „Cupido a dormir, tutto“ übrig, mit dem ja das Schlafen sowohl als auch die vollkommene Erhaltung übereinstimmt und dem auch wohl die etwas ungenaue Bezeichnung als „minore del naturale“ nicht geradezu widerspricht. Da er weder hier noch irgendwo anders in offiziellen Urkunden als modernes Werk bezeichnet wird und sich auch in den Inventaren des Turiner Staatsarchivs nach den freundlichen Mitteilungen, die ich der Direktion desselben verdanke, keine Spur von einer Zuschreibung an Michelangelo gefunden hat, so müssen wir schließen, daß er als Antike nach Turin verkauft worden ist, und daß der Verkäufer, vielleicht ein Nachkomme jenes Baldassarre, die Täuschung, welche dieser vergeblich dem Kardinal Riario gegenüber versucht hatte, mit größerem Erfolge an Orazio Muti wiederholt hat. Und dies mußte ihm um so leichter werden, als die Täuschungsmittel ja offenbar nachträglich vermehrt worden waren, als die Statue sich unter einer Masse sicher antiker Werke befand und als sie von einem Hof erworben wurde, an dem sowohl das Verständnis für antike Kunst überhaupt als auch speziell das Gerücht von jener Jugendsünde Michelangelo's weniger als anderswo wird verbreitet gewesen sein.

Dieser große Ankauf war es wohl zum Teil, welcher den Herzog veranlaßte, 1608 eine Galerie zu bauen, die das Kastell mit dem Palais verband und das Prachtstück seiner Residenz zu werden bestimmt war. In ihr und anderen Teilen des Schlosses und Gartens wurden denn auch die Antiken aufgestellt. Durch einen größeren Ankauf bei Giov. Altoviti in Rom, 1612, über dessen Inhalt wir ebenfalls durch die erfolgreichen Bemühungen der Turiner Gelehrten genau unterrichtet sind, vermehrten sich dieselben bald beträchtlich. So ist es denn kein Wunder, daß das Inventar von 1631 [1]) schon eine bedeutend größere Anzahl von Statuen aufzählt, darunter allein acht schlafende oder ruhende Cupidostatuen, die sich damals sämtlich im Cabinetto della fontana imperfetta befanden. Nur zwei davon, kleine Statuetten wie es scheint, werden ausdrücklich als moderno bezeichnet — ein neuer Beweis wie beliebt das Motiv in der Skulptur des Cinquecento war —, der des Michelangelo galt auch damals noch für antik. Denn er ist entweder unter „Un Amor che dorme sopra la pelle del leone longo pal^i 3“ (d. h. 0,75 m) oder unter „Altro Amor che dorme long^o pal^i 3$^1/_2$“ (d. h. 0,85 m) gemeint. Wie wenig Wert man aber im ganzen auf die Antikensammlung legte, geht daraus hervor, daß die venezianischen Gesandten in ihren Relationen dieselbe bei der Beschreibung der Residenz nicht einmal erwähnen. Auch bei den Festschriften, denen es doch auf möglichste Hervorhebung alles Glanzes ankam, wird ihrer nur ganz summarisch gedacht. Dem gegenüber ist es nun höchst merkwürdig, daß nach Dütschke's [2]) Citat in einer deutschen Reisebeschreibung vom Jahre 1603 [3]) unter den Schätzen des Schlosses zu Turin „ein ligend Kindlein von weißem Marmel“ erwähnt wird, „fast Lebensgroß, welches der Kunstreiche Michael Angelus zu Rom gemacht hat“. Der biedere Baumeister des Herzogs von Württemberg, der sonst gar kein besonderes Interesse für Kunst zeigt, kaum einen Künstler bei Namen nennt und „desz Papsts Palast“ zu Rom mit sieben Zeilen abfertigt, der sollte aus einer ganz besonderen Quelle gewußt haben, daß der allgemein

1) Abgedruckt bei Ang. Angelucci: Arti e artisti in Piemonte, in den Atti d. societ. d'arch. 1878, II, p. 53 ff.

2) Oberit. Bildwerke, IV, S. VIII.

3) Schickhart von Herrenberg H., Beschreibung Einer Raisz, welche der Durchleuchtig Hochgeborne Fürst und Herr Herr Friedrich Herzog zu Würtemberg im Jahr 1599 in Italiam gethan. Tübingen 1603. 4^0 p. 71.

für antik gehaltene Eros in Turin ein Werk des Michelangelo sei? Das hätte er doch höchstens durch eine willkürliche Kombination mit der Anekdote bei Vasari wissen können und dieser war ihm sicherlich nicht bekannt. Die Sache vereinfacht sich aber einigermaßen dadurch daß der Herzog von Württemberg (oder, wie Dütschke sagt, Braunschweig) gar nicht in Turin gewesen ist und der entsprechende Passus einfach unter Mantua steht, sich also auf denselben Cupido bezieht, den schon Condivi fälschlich mit Michelangelo in Verbindung brachte!

Ein großer Schlag muß die Antikensammlung getroffen haben, als 1666 die erwähnte Galerie einem Brande zum Opfer fiel. Der Cupido des Michelangelo freilich, der wie wir sahen in einem anderen Raume aufbewahrt war, wurde glücklicherweise gerettet, aber viele der jetzt nicht mehr vorhandenen Werke mögen bei dieser Gelegenheit zu Grunde gegangen sein. So scheint sich das Interesse an den antiken Skulpturen mehr und mehr verloren zu haben. Schon seit dem Bestehen der Sammlungen waren es Maler und noch dazu ganz unbekannte gewesen, die als Konservatoren der Gemälde und Zeichnungen wahrscheinlich auch die Antiken mit zu beaufsichtigen hatten,[1]) und auch unter der Regentschaft der Wittwe Carlo Emmanuele's II., der Maria Giov. Battista, werden keine Bildhauer und Antiquare genannt. So ließ man denn sogar die unter den Trümmern der Galerie verschütteten Schätze über ein halbes Jahrhundert ruhig unter dem Schutte liegen und erst 1722 wurden sie bei einer Erweiterung der Turiner Stadtmauer zufällig zu Tage gefördert. Als dann ein Jahr später Maffei den König Vittorio Amadeo II. zur Gründung eines epigraphischen Museums in der Universität veranlaßte, da konzentrirte sich die Arbeit mehr und mehr auf die Erforschung der inschriftlichen Denkmäler, und die Statuen blieben, nur von einigen Reisenden flüchtig gesehen und von den Führern jener Zeit[2]) mit wenig Worten erwähnt, im Schlosse zurück. So beschränken sich auch die bekannten Publikationen von Ricolvi und Rivautella[3]) und von Maffei[4]) ganz auf die Inschriften der Universität und gedenken der Antiken im Schlosse kaum mit einem Worte. Es nützte wenig, daß, wahrscheinlich schon um die Mitte des Jahrhunderts, die Skulpturen in die Universität übergeführt wurden, denn hier war doch zu einer genügenden Aufstellung kein Platz, und als man sie endlich 1832 mit dem ägyptologischen Museum in der Akademie verband, da war das Interesse der Gelehrten schon zu sehr diesem letzteren zugewendet, um die griechisch-römischen Monumente für etwas anderes denn als einen Annex desselben zu betrachten. Selbst bis auf die neueste Zeit ist die Sammlung mehrfach in einer das Studium sehr erschwerenden Weise umgestellt und neu geordnet worden. So war es auch A. Conze im Jahre 1866 nur möglich, einen geringen Teil derselben zu Gesicht zu bekommen und in seinem bekannten Antikenbericht aus Oberitalien[5]) zu beschreiben: den schlafenden Cupido erwähnt er nicht und hat ihn auch wahrscheinlich in der großen Unordnung, die damals herrschte, gar nicht zu sehen bekommen. Selbst später scheinen sich der Untersuchung gerade dieser Statue noch Schwierigkeiten entgegengestellt zu haben und diese sind auch jetzt, nachdem die Sammlungen durch die Bemühungen der gegenwär-

1) Vgl. Mémoires de la société savoisienne de l'histoire et d'archéologie, Chambéry 1875, p. 219, 221 ff.

2) Craveri, Guida di Forestieri per la reale città di Torino, 1753; De Rossi, Nuova Guida di Torino, 1781.

3) Marmora Taurinensia, 1743—1747. 2 Bde.

4) Im Appendix des Museum Veronense, 1749, p. 209—235.

5) Archäologischer Anzeiger, 1867, S. 72 ff.

tigen Direktion eine angemessene Aufstellung erhalten haben, nicht ganz gehoben, indem die Dunkelheit des unteren Saales eine genaue Untersuchung erschwert und es verzeihlich macht, wenn man selbst bis in die neueste Zeit die technischen Kriterien und die künstlerische Bedeutung des Werkes nicht erkannt hat.

Der Cupido Michelangelo's ist jetzt für uns das klassische Beispiel von des Meisters Nachahmung der Antike. Seine Komposition ist einer der beliebtesten und häufigsten Erotendarstellungen der römischen Plastik entlehnt. Die statuarischen Repliken des schlafenden Eros, die in den europäischen Antikensammlungen erhalten und teils durch Publikation, teils durch Beschreibungen bekannt sind, belaufen sich meiner Zählung nach auf 60, doch mögen gerade von dieser Gattung noch viele unbekannte in Gärten und Privatsammlungen zerstreut sein. Griechenland und Kleinasien sind dabei nur mit ganz vereinzelten Exemplaren vertreten, die nicht einmal stilistisch hervorragend oder auch nur älteren als römischen Ursprungs sind; auf Rom kommen weitaus die meisten, nämlich 40, wie denn auch die außerrömischen Exemplare wohl zum größten Teile römischen Fundorts sind. Stammen also die uns erhaltenen Statuen auch durchgängig aus späterer Zeit, so ist die Erfindung doch sicher alexandrinisch.[1]) Und zwar dürfte sie, wenn ich nicht irre, auf einen besonders in der Malerei beliebten Vorwurf zurückgehen; denn nicht nur das wichtigste griechische Epigramm, das wir auf einen solchen Eros besitzen,[2]) bezieht sich deutlich auf ein Gemälde, sondern auch die häufig hinzugefügten Tiere, wie Eidechsen, Schildkröten, kleine Rehe, Wasservögel, kleine Raubvögel, ferner Blumen und dergl., haben einen ausgesprochen landschaftlichen Charakter. Es war der einfache echt alexandrinische Gedanke, daß der sonst so mächtige Eros im Schlafe nicht mehr schaden kann, aber freilich selbst im Traume noch den Menschen Verderben sinnt, der jener ersten Komposition zu Grunde gelegen hat. Wie so oft in alexandrinischer Zeit[3]), wurde dieser Gegenstand bald aus der Malerei in die Plastik übertragen und aus dem gemalten Eros, der im Waldesschatten schlummert und Bogen und Köcher an den Ästen aufgehängt hat, wurde ein plastischer Eros, bei dem natürlich Bogen und Köcher danebengelegt werden mußten und den man nun passend zum Schmuck von Gärten und Quellen verwendete.[4]) Dies einfache Motiv des schlafenden Eros nun sollte bei seinem Übergang in die römische Kunst verschiedene Modifikationen erleiden. Zunächst wirkte die bekannte Darstellung des stehenden Schlafgottes auf dasselbe ein. Die Fackel, auf welche dieser die Achsel stützt, und der Kranz, den er in der Hand hält, werden auch auf den Schläfer übertragen, aus dem Eros wird ein Eros-Somnus; und um ihn ja recht deutlich als solchen zu charakterisiren, giebt man ihm auch noch die Flügel ins Haar und Mohnköpfe in die Hände. Sowie der stehende Somnus als Symbol des Todes zum Gräberschmuck verwendet wurde, so sah man auch in dem liegenden mit der Fackel, wie uns Grabcippen und Sarkophage beweisen, das Abbild des Verstorbenen. Das einfache mythologische Genrebild war auf diese Weise zur Sepulkralstatue geworden. Eine zweite Modifikation erhielt das Motiv durch die Einwirkung des Eros unter der Gestalt des Herakles. Teils der Gedanke, daß

---

1) Vgl. die sorgfältige Abhandlung von Furtwängler im Bull. dell' Ist. arch. 1877, p. 121 ff., die für das Folgende vielfach benutzt werden konnte.

2) Nämlich das pseudoplatonische Anth. Plan. 210.

3) Vgl. bes. A. Milchhöfer im Winckelmannsprogramm der Arch. Gesellsch. in Berlin von 1882 und Th. Schreiber, Arch. Ztg. 1880, S. 150 ff.

4) Vgl. über plastischen Gartenschmuck der hellenistischen Periode die Bemerkungen von Dilthey, Arch. Ztg. 1878, S. 48.

der Liebesgott auch den mächtigen Sohn des Zeus überwindet, teils die der alten Kunst geläufige Sitte, Gestalt und Handlungen der hohen Götter im Spiele der Eroten darzustellen, mochte dazu geführt haben, dem Eros Löwenhaut und Keule des Herakles zu geben und ihm herakleische Handlungen und Bewegungen anzudichten. Auch diese Attribute werden nun dem liegenden Eros zugeteilt, auf den sie ja eigentlich nicht passen, und das Bedürfnis teils nach Gräberschmuck teils nach Votivstatuen für den traum- und segenspendenden Hercules-Somnialis macht diesen Eros-Herakles trotz seines inneren Widerspruches zu einer ganz besonders häufig vertretenen Figur.

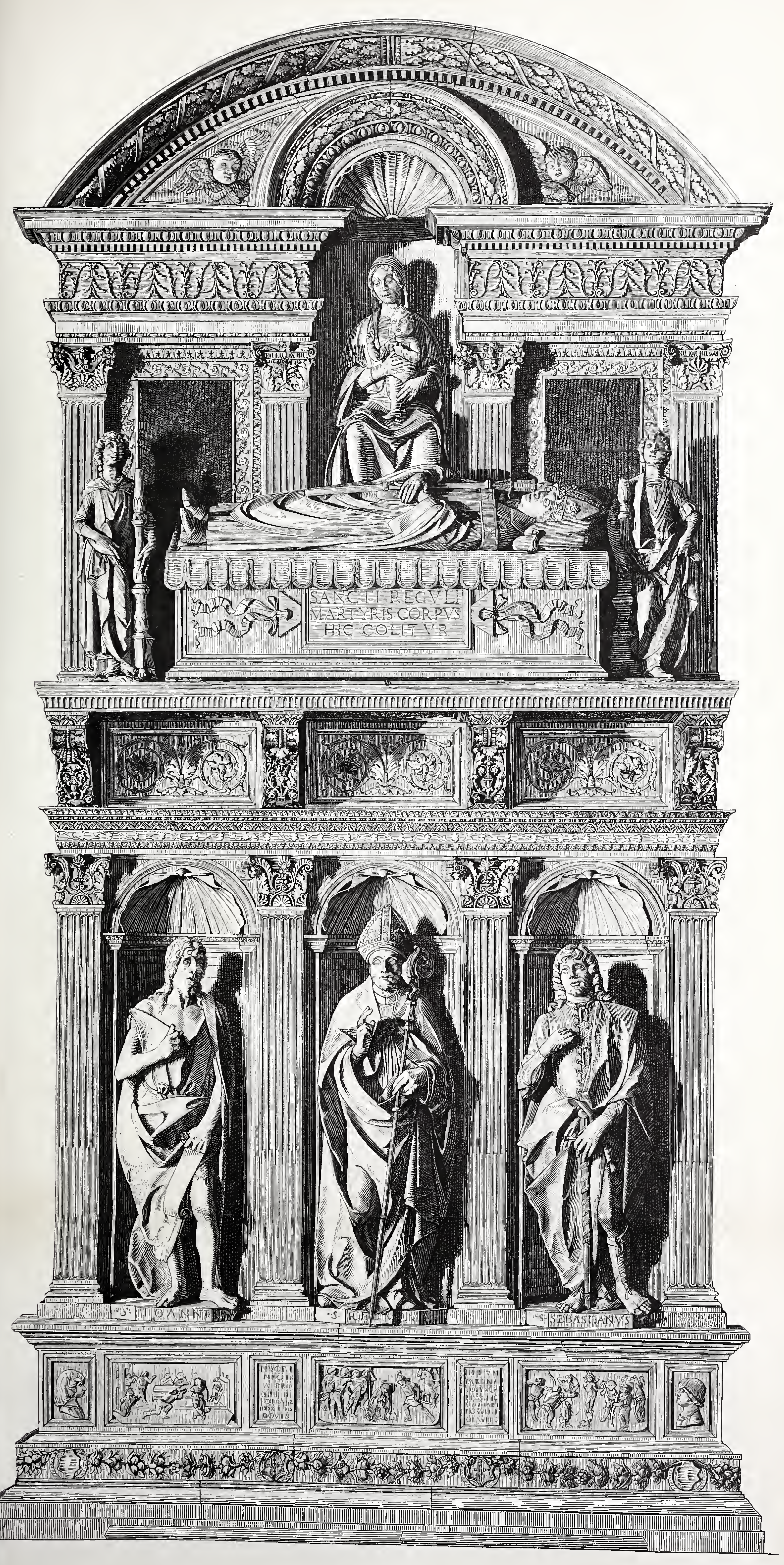
Unabhängig neben dieser Entwickelung des Gedankens geht nun diejenige der Kompositionsmotive her. Es scheiden sich in dieser Beziehung, entsprechend den bekannten beiden Hauptgattungen des Schlafens, zwei Hauptklassen von einander: die eine, wo der Knabe wie bei der Statue in Turin mit übergeschlagenem rechtem Bein auf der linken Seite liegt, die linke Hand unter den Kopf legt und die Rechte quer über den Leib fallen läßt; die zweite, wo er auf dem Rücken liegend die Beine in anmutiger Haltung spreizt, den rechten Arm über den Kopf erhebt und den linken gerade herabhängen läßt. Das erstere ist nach meiner Meinung das Einfachere und Natürlichere, und da es keineswegs nur mit der letzten Fassung des Gedankens, dem Eros-Herakles, verbunden erscheint, sondern auch auf den einfachen Eros ohne fremde Attribute angewendet wird,[1]) so bin ich geneigt, darin die frühere Fassung zu erkennen.

Diese beiden Extreme nun treten keineswegs immer in vollkommen reiner Form auf, sie vermischen sich vielmehr in den uns erhaltenen Exemplaren derart, daß die eine Beinhaltung oft mit dem einen, oft mit dem anderen Armmotiv verbunden erscheint, daß oft die Kreuzung der Beine umgetauscht, oft nur die Haltung des Oberkörpers verändert wird, sie werden endlich auf die drei inhaltlichen Hauptklassen (zu denen sich als Nebenklasse noch die des schlummernden Bacchuskindes gesellt) in so mannigfacher, bunter Kreuzung angewendet, endlich die zahlreichen Attribute dieser letzteren in so willkürlicher Auswahl und Mischung bald mit der einen bald mit der anderen dieser Kompositionen verbunden, daß es in der That schwer ist, aus diesem Vielerlei von Einzelerscheinungen den leitenden Faden aufzufinden oder auch nur zwei völlig identische Statuen dieser Gattung nachzuweisen.

---

1) Vgl. z. B. eine Statue in den Magazinen der Villa Ludovisi (Schreiber, Ant. Bildw. d. Villa Ludovisi, Nr. 299.)

(Schluß folgt.)



Der Altar des h. Regulus von Civitali im Dom zu Lucca.

Druck von August Pries in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

Matteo Civitali.

Von Paul Schönfeld.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)


er dem heiligen Regulus laut Inschrift 1484 links neben der Sakramentskapelle errichtete Altar verdankt dem Nicolao Noceto seine Entstehung. Er bildet zwei Ordnungen, deren untere in drei durch Pilaster geschiedenen Nischen die überlebensgroßen Statuen des segnenden Regulus, in Bischofsornat, Johannes des Täufers und S. Sebastians enthält. Am Gradino befinden sich drei Reliefdarstellungen, die der Legende der betreffenden Heiligen entnommen sind, seitwärts davon die Profilbüsten des Auftraggebers und seines jungen Sohnes. Darunter beginnt das Basament, das oben durch einen Fries mit Fruchtschnüren und Wappen geschmückt ist. An dem niedrigeren oberen Teil des Altars, der sich über einem von vier prächtig ornamentirten Konsolen getragenen Gesims erhebt, ebenfalls durch vier Pilaster gegliedert ist, die ein zweites klassisches Gesims tragen, und durch einen Rundbogen abgeschlossen wird, erblickt man in einer das Gesims unterbrechenden Nische eine kleine Madonna in trono mit dem segnenden Kind auf dem Schoße, vor derselben, etwas tiefer, die auf dem Sarge liegende Leiche des bischöflichen Märtyrers, die sich demselben Schema wie die des Pietro da Noceto anschließt. Zu seiten des Toten steht, einen Kandelaber umfassend, je ein andächtig emporblickender Knabe. Mit der Schönheit des architektonischen Aufbaues und Details, welches letztere das eingehendste Studium antiker Vorbilder bekundet, stehen die plastischen Bestandteile, wenigstens die statuarischen, in vollkommenem Einklang. Den Höhepunkt unter diesen bezeichnet neben der tiefempfundenen Madonna die Figur des heil. Regulus,[1]), in der jene geistige Überlegenheit, jenes weihevolle Bewußtsein der eigenen hohen Bestimmung, welches die Massen beherrscht, mit imposanter Wahrheit zum Ausdruck gebracht ist. Ich halte diese Statue, für welche schwerlich irgend ein Werk der vorausliegenden Bildnerei direkte Anknüpfung darbot, für eine der bewunderungswürdigsten Inspirationen des Meisters. Auch in formaler Hinsicht hat seine Kunst hier ihren Gipfel erreicht; diese Figur vor allen macht für mich die Annahme unabweisbar, daß der große Andrea Sansovino dem Luccheser Vorläufer die fruchtbarsten Belehrungen verdankte, denn ich wüßte kein plastisches Werk anzugeben, das so unmittelbar auf die schöne Gruppe am Florentiner Baptisterium und namentlich auf die Porträtstatuen der beiden Prälatengräber in S. Maria del Popolo zu Rom hinwiese, in denen man das, was hier angestrebt ist, zum

1) Cicognara II, tav. 19. S. die unserem Hefte beiliegende Gesamtansicht des Altars.

glänzenden Abschluß gebracht sieht. Großartige Einfachheit der Bewegung und eine auf tiefem Verständnis beruhende Sicherheit in der Anordnung der Draperie, die in breiten Massen die Körperformen wirksam hervorhebt, das sind die formalen Verdienste, die Civitali in dieser Gestalt mehr als irgendwo erreicht hat.[1]) Von den beiden anderen Figuren ist der von lauterster Frömmigkeit beseelte Sebastian — der hier bekleidet erscheint, die Rechte auf der Brust, in der Linken das Schwert haltend, — durch die freie Anwendung des Kontraposts ausgezeichnet, die den Künstler ebenfalls als unmittelbaren Vorläufer des großen Florentiner Bildhauers erkennen läßt. Eine vielleicht mehr als zufällige Berührung mit einer Jugendarbeit des letzteren zeigen fernerhin die drei kleinen erzählenden Reliefs, von denen dasjenige links das Gastmahl des Herodes vorführt, bei dem der tanzenden Tochter der Herodias das Haupt des Täufers, dessen Rumpf am Boden kniet, überreicht wird, das mittlere die Enthauptung des heil. Regulus, das letzte das Martyrium Sebastians darstellt. Durchaus nach malerischen Prinzipien komponirt und in Einzelheiten der Formenbildung nicht vorwurfsfrei, zeigen dieselben nämlich die auch an den von Sansovino gearbeiteten Reliefs der Sakramentsnische in S. Spirito zu Florenz wiederkehrende technische Eigentümlichkeit, daß die flach gebildeten Figuren, vermutlich der Schattenwirkung zuliebe, beträchtlich unterhöhlt sind, eine Stilwidrigkeit, die ein Hauptkriterium für mich bildet, um die Reliefs im Genueser Dom, die wir weiterhin zu betrachten haben, Civitali zuzusprechen. Weit entfernt, das überschwengliche Lob Cicognara's zu verdienen, bieten die Reliefs des Regulusaltars nicht den mindesten Grund, mit Förster und Burckhardt Civitali's Urheberschaft anzuzweifeln.

Die am fünften Pfeiler des Mittelschiffs angebrachte Marmorkanzel, welche der Künstler auf Bertini's Kosten zwischen 1494 und 1498 ausführte, verbindet mit äußerst glücklichen Verhältnissen jene Matteo durchgängig eigene Eleganz der Ornamentik, die z. B. an den die sieben quadratischen Felder begrenzenden Pilastern, jede monotone Wiederkehr vermeidend, sich in stets neuen Motiven ergeht und dabei doch nirgends sich zum Nachteil des Ganzen hervordrängt, sondern gesucht sein will, um genossen zu werden. Auch hier dient übrigens wie bei der Cappella del Volto Santo teilweise Verwendung roten Marmors zur Erhöhung der Gesamtwirkung. Nicht verantwortlich ist der Künstler für den unerfreulichen schweren Schalldeckel, der erst 1662 hinzugefügt wurde. Die beiden zierlichen Orgelbrüstungen in S. Paolino, offenbar aus der Schule Civitali's, schließen sich ziemlich eng an diese Kanzel an.

Unbekannt ist die Entstehungszeit der beiden Weihwasserbecken im Dom, welche, gewiß mit Recht, dem Meister zugeschrieben werden. Von gleicher Hauptform, variiren auch sie im ornamentalen Detail; das Lamm und der an dem anderen Exemplar an gleicher Stelle befindliche Putto sind späteren Ursprungs. Es möge gleich hier erwähnt werden, daß von den drei schönen Weihbecken der Kirche San Frediano, von denen dem einen das Motiv eines Blumenkelches zu Grunde liegt, die beiden anderen dagegen in der Hauptsache die hier gewählte Form wiederholen, das eine der letzteren ebenfalls für eine Arbeit des Meisters selbst gilt, die übrigen unbedingt, wo nicht ihm selbst, so doch seiner Schule angehören, ebenso wie die zwei Becken der vorerwähnten Kirche S. Paolino, die freilich, bei großer Gefälligkeit im einzelnen, im Aufbau den eben angeführten gegenüber schon etwas gesucht erscheinen.

1) Das absprechende Urteil E. Försters über diese Statue (Gesch. der italien. Kunst III, 119 ff.) ist mir schlechterdings unbegreiflich.

Daß Matteo's Ruf durch seine umfangreiche Thätigkeit in Lucca sich auch nach auswärts verbreitete, zeigt der 1486 von Pisa aus an ihn ergehende Auftrag, die 22 Altäre des dortigen Doms mit Marmorumrahmungen zu versehen. Den betreffenden Kontrakt hat Trenta mitgeteilt,[1]) ebenso den urkundlichen Beweis, daß zwei der Altäre von dem Künstler ausgeführt wurden. Ich habe indes unter sämtlichen Altären des Pisaner Doms keinen gefunden, der Civitali's Stil trüge; dieselben zeigen vielmehr das Gepräge einer beträchtlich späteren Zeit, zum Teil sogar des ausgehenden Cinquecento, und so bleibt nur die Annahme, daß die von Civitali gelieferten Exemplare Produkten dieser späteren Zeit als zu einfach gehalten haben weichen müssen.

Zu den Luccheser Werken zurückkehrend, haben wir zunächst die aus dem Jahre 1489 stammende Marmoreinfassung des neuen Taufbrunnens in San Frediano zu nennen; auf einem mit zwei ornamentirten Feldern versehenen Sockel erheben sich zwei Pilasterpaare, die einen Rundbogen tragen; ein zurückgeschlagener skulpirter Vorhang schmiegt sich innen der Nische an, die von einem recht unbedeutenden Fresco der Taufe Christi von Lorenzo Castellotti ausgefüllt wird. Die feinen Ornamente, die sowohl am Sockel wie an den Pilastern wechseln, an ersterer Stelle nicht einmal innerhalb ein und desselben Feldes völlig symmetrisch gebildet sind, bekunden wieder den überquellenden Erfindungsreichtum des vortrefflichen Dekorators.

In der Kirche San Romano befinden sich hinter dem Altar des Chors Fragmente vom Grabmal des Heiligen, die nicht eben besonders glücklich zusammengesetzt sind. Das an dem Fries unterhalb der die Halbfigur des toten Christus enthaltenden Lünette angebrachte Motto: „Ut vivam vera vita", welches an mehreren der auf Veranlassung des Domenico Bertini errichteten Monumenten wiederkehrt, beweist, daß das Denkmal, welches außerdem das Datum 1490 trägt, von ebendemselben gestiftet wurde. Die Hauptplatte zeigt in Basrelief die Figur des toten Heiligen auf einem Kissen ruhend, die Hände über seinem Schwerte verschränkt; diese wie das anmutige jugendliche Antlitz reihen das Relief den verwandten Statuen des Meisters würdig an; auch der von edlem Schmerz durchdrungene Kopf des Heilandes ist eine höchst gelungene Leistung. Die dekorativen Teile sind, wie auch der Schwertgriff und einzelnes an der Kleidung des Heiligen, vergoldet; ob dagegen die schwarze Bemalung, welche sich an dem Obergewand und den Schuhen desselben, desgleichen am Grund der Lünette findet, ursprünglich vorhanden war, muß dahingestellt bleiben.

Unter den rein plastischen Werken, die Civitali für seine Vaterstadt schuf, gehört zu den ansprechendsten eine undatirte Halbfigur der das Kind stillenden Madonna, die, gewöhnlich verhüllt, gegenwärtig in einer Wandnische der vor Porta dell' Annunziata gelegenen kleinen Kirche Santa Trinità aufgestellt ist. Diese wenigen bekannte Komposition ist merkwürdigerweise noch nirgends veröffentlicht, nicht einmal von der in Italien so geschäftigen Photographie verwertet worden. Die Madonna ist im Typus des Kopfes wie in der Gewandung derjenigen am Regulusaltar aufs engste verwandt und widerlegt somit die Zweifel, die Mazzarosa[2]) gegen Matteo's Urheberschaft an dieser letzteren erhoben hat. In technischer Beziehung merkwürdig ist die völlig reliefartige Behandlung der Gruppe, die, nur für einen Standpunkt berechnet, eine Aufstellung wie die

1) A. a. O., Seite 67, Anm. 16.

2) Sulle opere di scultura e d'architettura di Matteo Civitali nella cattedrale di Lucca, S. 17.

jetzige verlangt und auch ursprünglich in der Kirche S. Ponziano hatte, wo sie in einem Tabernakel verwahrt wurde.[1])

Gleich ausgezeichnet durch Wärme der Empfindung ist das jetzt im Museo nazionale zu Florenz untergebrachte Relief einer Fides, welches, aus Lucca stammend, 1830 von den Uffizien erworben wurde[2]) und durch die Initialen O. M. C. L. (Opus Matthaei Civitalis Lucensis) als Matteo's Werk beglaubigt ist, während über seine ursprüngliche Bestimmung und Aufstellung keine Nachrichten vorliegen.[3]) Ich verweise bezüglich desselben auf meine bereits früher in dieser Zeitschrift gegebene Besprechung.

Daß die plastischen Arbeiten, welche Civitali für die Johanniskapelle des Genueser Doms ausführte und welche früher als Jugendwerke galten,[4]) vielmehr der letzten Periode des Künstlers angehören, wird gegenwärtig von keiner Seite mehr bezweifelt. Die Entstehung derselben um die Zeit der siebziger Jahre zu verlegen, hätte schon der Umstand bedenklich machen sollen, daß der Künstler damals mit so umfangreichen Arbeiten für den Luccheser Dom beschäftigt war, daß er unmöglich zugleich eine Aufgabe dieser Art bewältigen konnte. Überdies ist jedoch die chronologische Bestimmung der Genueser Skulpturen in der Jahreszahl 1496 gegeben, welche unterhalb der, wie wir sehen werden, unzweifelhaft ebenfalls auf Civitali zurückgehenden Reliefs an der linken Wand der Kapelle angebracht ist. Damit gehen die stilistischen Eigentümlichkeiten der Skulpturen vollkommen zusammen. Wenn Mazzarosa Jugendfeuer und Phantasie, weniger breite Behandlung der Draperie und mit Ausnahme der Zachariasstatue minder vollendete Ausführung hier erkennen wollte, so muß die letztere Wahrnehmung für die Mehrzahl dieser Figuren bestätigt, die erste dagegen entschieden eingeschränkt werden. Allerdings findet sich unter den sechs lebensgroßen Statuen, welche in den Nischen der Seitenwände stehen, eine, mit welcher die Phantasie des Künstlers ein ihr sonst fernliegendes Gebiet betritt. Es ist dies die Gestalt des Adam, die einzige, mit der wir den Meister tragische Töne anschlagen sehen, in einer Art jedoch, die jeden Gedanken an die Hand eines etwa in den siebziger Jahren des Jahrhunderts sich versuchenden Anfängers ausschließt, vielmehr bereits an diejenigen künstlerischen Themen anklingt, die spätere Perioden bei ihrer auf das Pathetische und Individuell-Charakteristische gerichteten Tendenz mit steigender Vorliebe zu ihrer Aufgabe machten. Während Civitali sonst für seine Figuren stets mehr oder weniger ruhige, jedenfalls leidenschaftslose Situationen wählte, sehen wir hier in dem gefallenen Urvater die heftigste Gemütsbewegung, einen ergreifenden Monolog der Verzweiflung und Reue verkörpert, mit einer inneren Wahrheit, die im Bereiche der gleichzeitigen Malerei etwa von Signorelli, von der parallel gehenden Plastik in gleichem Grade kaum irgendwo erreicht ist. Nicht minder macht es die Beherrschung der nackten Körperformen evident, daß lange und gründliche Studien zwischen dem heil. Sebastian am Tempietto des Luccheser Doms und dieser Statue liegen, die in Bezug auf anatomisches Wissen einen eminenten Fortschritt erkennen läßt.

Der eben besprochenen stehen an Wert am nächsten die beiden weiblichen Figuren der gegenüberliegenden Wand. In der Eva ist es dem Künstler gelungen, nicht ein gewöhnliches Weib, sondern, wie Burckhardt mit Recht sagt, die Mutter des Menschen-

1) Vergl. Trenta, a. a. O., S. 68.

2) Vinc. Marchese, Scritti varj, S. 528.

3) Abgebildet bei Perkins, Tuscan sculptors, pl. XXXIII.

4) Vergl. Trenta, S. 61 und Mazzarosa, S. 37, der sie sämtlichen Monumenten des Luccheser Doms zeitlich vorausgehen läßt.

geschlechts hinzustellen, die mit ihren gedrungenen Proportionen und Gliedern, mit dem kraftvoll gebildeten Antlitz über das Maß des Irdischen hinausragt. Auch sie richtet den Blick flehend empor; die Rechte liegt auf der Brust, während die besonders schön geformte Linke das Fell hält, welches den Körper dicht verhüllt und nur den rechten Arm und die untere Partie der Beine bloß läßt. An der daneben aufgestellten Elisabeth zeigen die Körperhaltung, die naturalistischen Falten des greisen Gesichts und das schlaffe Fleisch des Halses, wie der scharf beobachtende Porträtbildner die Resultate seiner Naturstudien auch auf idealem Gebiete mit weiser Maßhaltung zu verwerten versteht. Die Gestalt ist in ein weites Oberkleid gehüllt, das zugleich den Kopf bedeckt und sich über den erhobenen linken Unterarm legt, wodurch ein angenehmer, freier Fluß in die Gewandung kommt; unklar ist jetzt die ursprüngliche Funktion der linken Hand, die zweifellos irgend einen Gegenstand hielt, wie ein Eisenzapfen an der inneren Fläche und die Richtung des Blickes darlegt.

Einen wesentlichen Rückschritt bezeichnen die drei männlichen Figuren, von denen der (am Sockel den Namen des Künstlers tragende) Jesaias mit seinem oberflächlich behandelten Gesicht und dem unschön unter dem bauschigen Mantel vergrabenen linken Arm, ebenso wie der (gleichfalls mit Inschrift versehene) Habakuk, ein hinfälliger Greis mit einer Art Sokrateskopf, gebückter Haltung und ziemlich unruhiger Gewandung, und endlich Zacharias, der bei höchst ausdrucksvoller Gesichtsbildung durch eine fast mathematische Symmetrie der Stellung und Gewandanordnung abstößt, auf eine im Abnehmen begriffene Gestaltungskraft hinweist, deren verhältnismäßig zeitiger Eintritt bei einem Künstler von der enormen Thätigkeit Civitali's nicht überraschen und seinen sonstigen großartigen Verdiensten keinen Eintrag thun kann. Es ist, als hätte er mit den Statuen Adams und Eva's seine schöpferische Kraft zu einem letzten genialen Aufflug, der über seine eigentliche Sphäre hinausging, angespannt und alsdann nicht mehr vermocht, sich zur Höhe des früher von ihm Erreichten zu erheben. Das überschwengliche Lob, welches selbst noch die Herausgeber des Vasari in ihrem Kommentar zum Leben des Jacopo della Quercia auch den zuletzt besprochenen Statuen zollen, erscheint absolut unbegreiflich.

Daß die Reliefdarstellungen der über den Statuen der linken Wand befindlichen Lünette gleichfalls von Civitali herrühren, kann für niemand, der die am Regulusaltar angebrachten Martyrien kennt, nur im geringsten zweifelhaft erscheinen. In technischer Hinsicht, wie bereits erwähnt, mit diesen völlig übereinstimmend, indem auch hier die Figuren merklich unterhöhlt sind, in Körperbildung und Bewegung ebenfalls noch befangen und gebunden, legen sie von neuem dar, daß das historische Relief eine Aufgabe war, der das Talent des Künstlers wenig entgegenkam. Die gewählten Gegenstände sind zum Teil dieselben wie am Regulusaltar: das durch Pilaster begrenzte Hauptfeld zeigt das Gastmahl des Herodes, der an einer perspektivisch verkürzten Tafel neben Herodias sitzt, während die Tochter der letzteren das Haupt des Täufers auf einer Schüssel heranbringt; das von den römischen Sarkophag- und Triumphalreliefs adoptirte Prinzip der Renaissancebildhauer, Vorder-, Mittel- und Hintergrund durch verschiedene Größe und Erhebung der Figuren vom Grunde auszudrücken, ist hier weit weniger erträglich als an Ghiberti's Thüren oder den Kompositionen eines Benedetto da Majano und anderer, weil die Konzession an die malerische Behandlungsweise so weit geht, daß trotz der sehr geringen Tiefe der Marmorplatte z. B. bei einem links im Vordergrunde stehenden, in Hinteransicht erscheinenden Jüngling das aufgestützte rechte Bein verkürzt gebildet ist. Rechts neben dieser Darstellung erblickt man die Hinrichtung des Täufers, dessen Haupt

eine knieende weibliche Figur auf eine Schüssel legt, während zwei andere Frauen von den Fenstern des Gebäudes aus, vor dem die Scene spielt, dem Vorgange zuschauen. Linker Hand sind in ein und demselben Felde zwei spätere Momente aus der Legende Johannis — dessen Asche in dieser Kapelle verehrt wird — vereinigt: im Hintergrunde die Versenkung des Leichnams in die Gruft, vorn zur Seite links seine nachmalige Verbrennung durch zwei männliche Gestalten.

Was die aus Pisaner Privatbesitz nach Berlin gekommene Marmorstatue des sogenannten Giovannino anlangt,[1]) die früher für eine Arbeit Donatello's galt, dann von Mazzarosa als ein Werk Civitali's oder eines seiner Nachahmer bezeichnet, vor einigen Jahren Michelangelo zuerkannt und endlich neuerdings von Gaetano Milanesi[2]) wiederum auf unseren Meister zurückgeführt wurde, so hat mich — um von der angeblichen Urheberschaft Michelangelo's hier ganz abzusehen — von letzterer Annahme eigene Prüfung nicht überzeugen können. Nach meinem Dafürhalten spricht gegen dieselbe die beträchtlich gezierte Stellung, die namentlich in der Vorderansicht zu Tage tritt, bei der die übermäßig herausgedrückte rechte Hüfte und das beinahe seiltänzerartige Balanciren auf beiden Beinen durchaus unnatürlich berühren, ferner die skizzenhafte Behandlung des Gesichts neben der sorgfältigen, fast routinirten Durchbildung des Haares, das Vorhandensein von Pupillen, die an den Idealgestalten Civitali's meines Wissens nirgends vorkommen, entschiedene Zweifel erregt und auch die gesuchte Eleganz der nackten Körperformen auf eine wesentlich spätere Kunstepoche hindeutet.

Auch Palastbauten in Lucca werden Matteo, freilich ohne sichere Beweise, zugeschrieben, so der an Piazza San Giusto gelegene Palazzo Bernardini (früher Lucchesini) mit einem prächtigen Portal, das indes am wenigsten von allem an den Stil des Meisters erinnert; auch den Entwurf des Palazzo Pretorio, dessen Bau 1492 beschlossen wurde und dessen Loggia 1588 Vincenzo Civitali, der Enkel Matteo's, erweiterte, hat man vermutungsweise dem letzteren zugesprochen.

Die Thätigkeit unseres Künstlers, der am 12. Oktober 1501 in Lucca starb, fand innerhalb seiner eigenen Familie eine, wenn auch nicht eben umfangreiche, Nachfolge. Für Arbeiten seines Sohnes Nicolao gelten die bereits erwähnten Orgelbrüstungen in S. Paolino und die Verzierung des leider beständig verhüllten Sakramentsaltars in S. Maria de' Servi, woselbst sich übrigens auch neben dem Eingang zur Sakristei eine graziöse Ädicula im Stile Matteo's befindet. Von dem schon genannten Vincenzo, der als militärischer Ingenieur für die Republik Lucca thätig war und 1567 die Oberleitung der Arbeiten im Dom übertragen erhielt, stammt die Dekoration der Sakramentskapelle daselbst, sodann der das Motiv eines Triumphbogens zeigende Hauptaltar in S. Maria Forisportam, der durch einen barocken Aufbau vom vorigen Jahrhundert entstellt ist, sowie Umbau und Dekoration des Palazzo Guidiccioni. Von Matteo's gleichnamigem Neffen, der sich bei Cristoforo da Lendinara ausgebildet haben soll, rühren zum Teil die in Gemeinschaft mit Jacopo da Villa 1487 gearbeiteten Schnitzereien der drei Domthüren her, einige in der Pinakothek aufbewahrte Holzskulpturen und ein ebenfalls in Holz geschnitztes Hochrelief in S. Frediano, dessen unterer Teil die Bestattung der Madonna durch die Apostel, unter denen recht lebhaft bewegte, aber in der Körperbildung ungenügende Gestalten, der obere die Himmelfahrt der von zahlreichen, zum Teil völlig als Rundfiguren behandelten Engeln umschwebten Maria darstellt; das Relief ist vollständig be-

1) Abgeb. im zehnten Jahrgange der Zeitschrift. — 2) Zweiter Band seiner Vasari-Ausgabe, S. 120.

malt und an vielen Teilen vergoldet. In derselben Kirche befindet sich vor einem Pfeiler der Kapelle, die den berühmten Altar des Quercia enthält, eine ziemlich unbeholfene lebensgroße Statue des Petrus von dem Sohne des Ebengenannten, Vincenzo Civitali, sein Erstlingswerk von 1506, wie die Inschrift an der Basis berichtet.

Die unschätzbaren Verdienste, die sich der große Matteo speziell um die Skulptur erworben, haben somit einen unmittelbaren Erben nicht gefunden; wohl aber bilden sie ein hochwichtiges Mittelglied in der Entwickelung der italienischen Plastik und die Erklärung des gewaltigen Aufschwunges, welcher derselben bald nach ihm unter den Händen eines Andrea Sansovino beschieden war.

Friedrich Gauermanns Einnahme-Buch.

Ein Beitrag zur Charakteristik des Künstlers.

Von Carl von Lützow.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

1832	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
(102)	Ein alter Mann ruht von der Arbeit aus, neben ihm lehnt die Hacke. Im Hintergrunde Wald, aus dem ein kleiner Bach hervorkommt.	Arator. General Heideck	50
Mai (103)	Der Königsee bei Berchtesgaden, nach einem Naturstudium.	Neuwall	80
Mai (104)	Ein Bär mit einem Jungen bei einem toten Rehbock in einer Felsengegend. Im Hintergrunde ein Schneeberg. — Auf Holz; über 2 Schuh hoch.	Bolgiano, München. (Regensburg)	186
Mai (105) Gemalt Oktbr.	Räuber, die einen Wagen überfallen, in einem Hohlweg; rechts auf einem Grunde steht eine dürre Eiche. Eine weite Ferne.	Kunstverein. Brünn	200
(106)	Ein Geier bei einem Hirsch, ein zweiter fliegt gerade dazu. Wilde Gegend. — 5 Schuh hoch, 3 Schuh, einige Zoll.	Hof; Belvedere	300
November (107)	Ein Pferd mit einem Fohlen; ein Bauer sitzt auf dem Pferde, neben dem ein Mädchen steht, die ihm einen kleinen Knaben hinaufgiebt. Mehrere Kühe und Ziegen in Sonnenbeleuchtung. Die Scene ist an einem Brunnen bei einem Bauernhause. Im Hintergrunde der Untersberg bei Berchtesgaden. Abendbeleuchtung. — 3 Schuh 2 Zoll.	Baron Speck in Leipzig	270

1832	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Dezember (108)	Ein paar Kühe mit einem weißen Stiere stehen an dem Ufer des Königssees. Mehr links ist ein Pferd mit einem Fohlen, welchem ein Knabe etwas zu fressen giebt. Auf dem Grase sitzt ein Mädel, von mehreren Ziegen umgeben. Hinter den Tieren sieht man ein Bauernhaus aus Bäumen hervorschauen. Im Hintergrunde ein Gewitter auf dem Gebirge. — 3 Schuh. —	Baron Friesenhof	270
1833 Jänner (109)	Ein weißer Damhirsch steht auf einer Anhöhe, neben ihm liegt die Kuh. Rechts sieht man auf Gebirge, wo ein Wetter niedergeht; rechts mehrere Tannen auf felsigten Gründen. — Auf Holz.	Rockert	50
Jänner (110)	Der Königssee mit einem Wetter und einem Bauernhaus im Vordergrunde. Ebenso staffirt wie das Bild des Baron Friesenhof. — 3 Schuh; 2 Schuh, 4 Zoll.	v. Brederlo, nach Riga in Rußland	270
September (111)	Eine Gegend aus Berchtesgaden mit dem Untersberg im Hintergrunde, in Abendbeleuchtung. Im Vordergrunde ein Bauernhaus mit Bäumen und einem Brunnen. Vieh, welches trinkt; ein Knabe reitet auf einem Pferde mit einem Fohlen. Auf dem Grande (Trog) sitzt ein Mädchen, welches mit einem jungen Zicklein spielt. Daneben steht eine mit einem Krug in der Hand. — 3 Schuh.	Kunstverein	300
März (112)	Eine Schmiede auf dem Lande, wo gerade ein Schimmel beschlagen wird; ein anderes Pferd legt den Kopf auf den Rücken des Schimmels. Im Vordergrunde mehrere Räder und ein Pflug. Ein alter Nußbaum hängt über das Dach der Schmiede. Im Hintergrunde ein Kornfeld, wo geschnitten wird, dann ein Teil des Untersberges mit Nebel.	Kunstverein	200
Februar (113)	Ein großer Eber, der von mehreren Wölfen überfallen wird, in einer furchtbaren Wildnis. Buchenwald.	Prévot, nach Paris	270
November u. Dezember (114)	Eine Parforce-Jagd in einem Eichenwalde. — 5 Schuh lang, 4 Schuh hoch.	Brederlo in Riga	450
September (115)	Ein Rehbock, der in einer Lake steht, bei einer alten Buche; die Rehgeiß trinkt; Buchenwald im Hintergrunde.	Graf Breuner, Eib.	(Ohne Preisangabe.)

1834	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Jänner (116)	Alpenhütte auf der Blatten in der Gerlos, im Hintergrunde der Reichenspitz in Tirol. Ein gefleckter Stier steht im Vordergrunde, neben ihm liegen zwei Kühe und ein Kalb. Bei der Hütte wird eine Kuh gemolken, ein Almer steht neben der Sennerin. Mehrere Ziegen; links ein Grand. — 3 Schuh lang, 28 Zoll breit.	Fürstin Lobkowitz, geb. Schwarzenberg; nach Rußland	360
Februar (117)	Drei Wölfe, die einen Hirschen von 14 Enden überfallen; die Kuh entkommt und springt rechts über einen Felsen hinab. Links eine große Felsenwand, auf welcher eine Tanne steht, die ihre Äste herabhängen läßt. Rechts sieht man tief ins Thal hinunter. Im Hintergrunde sieht man ein Stück des Naßfelder Tauern, welcher sich im Nebel verliert.	Fink. Kommt an Schipings*) nach England. War in der Ausstellung 1834	100
März (118)	Ein Reisewagen, mit vier Pferden bespannt, wird von Räubern überfallen; bei einer Ruine links sieht man in ein breites Thal, von Gebirgen begrenzt.	Rothschild, nach Paris	300
März (119)	Eine Einquartierung von Dragonern in einem Dorfe in Tirol; ein Soldat umarmt ein Mädchen, die soeben vom Melken aufgestanden ist und mit dem Milchsechter fortgeht. Ein zweiter Soldat putzt eben einen Schimmel; in der Tiefe des Stalles sieht man mehrere Pferde, Kühe und Kälber. Mehrere Ziegen kommen soeben bei der Thüre herein.	Kunstverein	350
(120)	Ein Ackersmann an einem Sommerabend.	Belvedere. Ausstellung	350
April (121)	Kühe und Pferde, die sich auf einer Alpe, bei einem Gewitter, unter eine große Tanne flüchten. — 3 Schuh lang, 28 Zoll breit.	Hr. v. Klein, nach Rußland	270
September (122)	Ein Alpenschiff mit vielen Kühen, Ziegen, Pferden und Menschen, die gerade glücklich beim Hause ankommen, bei einem Sturme. — 3 Schuh lang.	Arthaber	500
1835			
Dezember Januar (123)	Das Umspannen eines Eilwagens in einem Orte an der Grenze von Bayern. Morgenbeleuchtung.	Fürst Schwarzenberg	400
Januar (124)	Ein Luchs, der ein Reh zerreißt, in einem Urwalde.	Rockert	70
Februar März (125)	Zwei Bären werden von vielen Hunden gehetzt, in einer Felsengegend. — 4 $^1/_2$ Schuh hoch. Auf Holz.	Rothschild	900

*) Vermutlich identisch mit dem Käufer von Nr. 128, John Sheepshanks

Anm. d. Herausg.

1835	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
September (126)	Erntescene. Niederösterreichische Landleute. — 2 Schuh, 4 Zoll — 1 Schuh, 10 Zoll.	Arthaber	600
Februar (127)	Ein Hirsch mit einer felsigten Waldpartie.	Kunstverein	300
Junigemalt, Dezember versendet (128)	Ein Eber und eine Bache mit Jungen werden aufgeschreckt durch einen Wolf. Fürchterliche Wildnis. — Länge 2 Schuh, 8 Zoll; Breite 2 Schuh, 4 Zoll. Auf Leinwand.	Sheepshanks, nach England	500
November Dezember (129)	Eine Alpenwirtschaft am Untersberg in Salzburg, mit vielen Tieren; mehrere Sennerinnen hören einem Jäger zu, der auf der Flöte spielt, weit in der Ferne sieht man den Königssee, der sich im Dunstkreis verliert. Alte Wettertannen stehen um die Hütte.	Amerling, auf ein Gemälde draufbekommen	250
1836 Januar Februar (130)	Ein angeschossener Hirsch liegt sterbend an einem öden Seeufer, zum Teil im Wasser, mit dem Vorderteile sich vergebens aufrichtend. Große Felsstücke liegen zerstreut im Wasser, auf dem sich gierige Adler niederlassen, den Tod des Hirschen abzuwarten. Links sieht man in einen Urwald. — 4 Schuh breit.	Graf Kolowrat	900
(131)	Vieh unter Bäumen bei einem Bauernhause; eine Kuh, die gemolken wird, und ein Pferd, welches ein Knabe an einem Stricke hält; ein Mädel lehnt am Zaun und spricht mit dem Knaben. Abendbeleuchtung.	Hr. Fink	300
(132)	Ein Ackersmann; Gewitterluft.	Arthaber	150
September Oktober (133)	Ein Brunnen, zur Rechten trinken Pferde mit einem Fohlen, einen Pflug nachziehend. Ein Bauernbursche sitzt auf einem und spricht mit einem Mädel, die von einem andern umarmt wird. Rückwärts sieht man noch einige Landleute, die von der Feldarbeit kommen. Zur linken Seite reicht ein Mädchen einem alten Manne zu trinken, andere holen Wasser und Kinder spielen am Brunnen. Ein Knabe treibt mehrere Kühe, Schafe und Ziegen zur Tränke, den Hintergrund bildet ein Teil eines Klosters in gotischer Bauart, mit großen Linden umgeben. Durch die Stämme sieht man auf ein reiches Kornfeld. Im Vordergrunde große üppige Pflanzen. — Auf Holz. — 3 Schuh lang. —	Baron Pereira	900

1837	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Januar Februar März (134)	Ein Viehmarkt in Maria-Plein bei Salzburg. Rechts sieht man einen Teil der Kirche; über den ganzen Platz stehen Linden, unter diesen ein buntes Gewühl von Tieren und Menschen. Aus verschiedenen Gegenden Salzburgs und Tirols sieht man Leute mit Vieh. Rechts unter den Bäumen sieht man zum Teil ein Wirtshaus, wo gezecht wird, durch die Bäume einen Durchblick auf die Gebirge, Untersberg ꝛc. — 4 Schuh 7 Zoll breit; 3 Schuh 3 1/2 Zoll hoch.	Baron Rothschild nach Paris	2000
Jänner (135)	Ein Schimmel mit einem Fohlen bei einem Zaun; ein Knabe giebt dem Fohlen etwas; links ein alter Weidenstumpf und eine Lache mit Schilf bewachsen. Eine grauliche Luft. — Überhöht. Auf Holz.	Neumann	150
1838 Sommer 1837 (136)	Eine Felsenpartie, auf der eine alte Schwarzföhre steht. Links sieht man in einen dunkeln Wald hinab und darüber einen Weg, im Mittelgebirge eine Ruine, und dann eine unendliche Ferne; am Horizont glänzt ein See im Sonnenlicht. Eine Wölfin mit drei Jungen liegt an der Felsenwand mit Geklüfte; sie macht eben eine Wendung, indem sie einen Adler erblickt, der in den Lüften schwebt. Ein Morgen; am Horizonte sieht man schwere Wolken und Regen. In der Ferne Wolkenschatten und Sonnenlicht. — Überhöht. 4 Schuh hoch.	Marquis d'Adda, Mailand	700
Sommer (137)	Eine Kuh mit einem Kalbe im Stall.	Krall	120
Herbst (138)	Ein Wagen, mit Korn beladen, fährt in Eile über einen Hügel hinauf; ein Schimmel und ein Fuchs ziehen in größter Anstrengung; auf dem ersten sitzt ein Bursche, der antreibt; ein Pferd ist losgespannt, das von einem Buben geführt wird. Auf dem Hügel links stehen Bäume, vom Sturm gebogen, unter denen ein Bauernhaus steht. Ein Gewitter wälzt sich über hohe Gebirge im Hintergrunde hervor; im Mittelgrund der Zellersee; viele Landleute kommen den Hügel herauf; der Wind nimmt einem Buben den Hut, zwei Männer halten am Wagen an.	Fleischhacker	300 Dukaten in Gold.
(139)	Pferde, die einen Pflug nachziehen bei einem Feldbrunnen, bei dem eine Weide steht. Die Bäuerin reicht dem Ackersmann, der auf dem Pferde sitzt, den Krug zum Trinken; im Vorder-	Fürst Liechtenstein	200 Dukaten in Gold.

1839	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
	grunde ein Mädchen bei einem Korbe, in dem ein Kind liegt.		
gemalt 1838 (140)	Die Heimkehr von den Alpen. Auf einem Gebirgsweg kommt der Zug an einem Stand Fichten vorbei. Links ein Grand, aus welchem Saumpferde trinken; im Vordergrunde ruhende Sennen und Sennerinnen. Im Hauptlicht ein Schimmel mit einem Reiter, an einen kleinen Wagen gespannt, und ein Saumpferd, neben dem Fohlen springend. Ein Stier und mehrere Kühe mit Blumen und Bändern geschmückt; zwei Sennerinnen gehen bei den Kühen. Viele Schafe und Ziegen gehen voraus, einige Reiter mit Saumpferden ziehen ins Thal hinab. Aus dem Thale steigen Herbstnebel auf. Man sieht den Ort mit einem spitzigen Turme liegen; weiter in der Ferne ein See; hohe Gletscher bilden den Hintergrund. — 5 Schuh lang.	Rothschild	500 Stück Dukaten.
Jänner Februar (141)	Eine Fischerfamilie von Chioggia bei einem alten Fischerhause. Eine junge Frau sieht einer Fischerbarke entgegen, die gerade im Hereinstechen ist. Das Wasser etwas bewegt. Abendbeleuchtung.	Kunstverein	300 Dukaten.
März (142)	Eine Kuh mit einem Kalbe auf einer Alpe; rechts eine Alpenhütte unter einer alten Fichte; Vieh, welches bei der Hütte an einem Grande trinkt. Links eine weite Ferne mit einem Fluß.	Weber	100
Juli (143)	Einschiffung am Königssee, rechts auf einem Hügel ein Bauernhaus unter Bäumen, Morgennebel ziehen sich über den See. — 4 Schuh lang.	Belvedere	1600
August September (144)	Das Passeyerthor von Meran; Schafe und Esel gehen ins Thor hinein. Zwei Saumpferde an einem Brunnen und ein Älpler, dem ein Mädel Wasser zu trinken giebt. Links auf einer Mauer rastet ein Weib mit Holz und kleine Kinder bei ihr. Über die Wegmauer sieht man in die Ferne, im Mittelgrunde eine kleine Kirche unter Bäumen im Wolkenschatten, dann ein großes Thal mit der Etsch; die hohen Berge schließen das Bild. Abendton; ein Sommergewitter zieht in der weiten Ferne herauf; auf einem Teil der Berge zarter Regen. — Auf Holz. $2\frac{1}{2}$ Schuh lang.	Bernard	200 Stück Dukaten.

(Fortsetzung folgt.)

Einzelheiten aus Genelli's Leben und Briefwechsel.

Nach handschriftlichen Quellen mitgeteilt von Otto Baisch.

I. Der Oheim und der Neffe.

In Johann Gottfried Schadows Buche: „Kunstwerke und Kunstansichten", das 1849 in Berlin erschien, findet sich auf Seite XI der Einleitung folgende Stelle:

„Als Ersatz (für die eingegangene kostbare Gobelinsweberei) verschrieb König Friedrich (II.) den berühmten Sticker Genelli von Kopenhagen. Er arbeitete in Seide; seine Blumen und Früchte waren bewundernswürdig. Zwei Seidenfabriken hatten vier Roben zu liefern, die der Königin und den Prinzessinnen zukamen. Genelli und Kolbe hatten die Stickerei anzufertigen, die Söhne Genelli's halfen etwas. Im Zeichnen etwas geübt, hätten sie schon als Kunstjünger und Kameraden von ihm können genannt werden. Der älteste wurde Landschaftsmaler, der andere Architekt. Durch Trägheit und böse Zunge verdarben beide ihre vortrefflichen Anlagen und sind vergessen."

So kurz ging Schadow in seinen umständlichen Berichten aus der Kunstperiode, deren Zeuge und Teilhaber er gewesen war, über die älteren Genelli hinweg. Er selbst vergaß, daß der eine von ihnen, Johann Christian, der Architekt, Werke archäologischen und kunstlitterarischen Inhalts geschrieben und veröffentlicht hatte, von denen namentlich die umfassenden und scharfsinnigen Erörterungen über das Theater in Athen hinsichtlich seiner Architektur, seiner Scenerie und der ganzen auf ihm gepflogenen Darstellungskunst (Berlin und Leipzig 1818. 4°) einen hochschätzbaren Baustein zur Kulturgeschichte des klassischen Altertums lieferte. Eine Hauptschuld daran, daß Hans Chr. Genelli als Architekt in Berlin keinen Wirkungskreis fand und sich deshalb gekränkt in ländliche Stille zurückzog, um seinen kulturhistorischen Studien zu leben, trug wohl allerdings das, was Schadow hier die böse Zunge nennt, während es richtiger als die Offenheit eines Charakters bezeichnet wird, der nicht zu schmeicheln verstand, eines Charakters, der in direkter Umkehrung des Thuns und Treibens anderer nach oben hin streng seine individuellen Rechte wahrte, dem jungen Talent aber gern mit freundlicher Milde die fördernde Hand darreichte.

Wer je die Porträtbüste eingehend betrachtet hat, durch welche uns von der Meisterhand Rauchs, des stets treffenden und überzeugenden Charakteristikers, die Züge Hans Christian Genelli's überliefert worden sind, der mußte in diesen feingeschnittenen, edlen, bestimmten, aber doch keineswegs schroffen Formen, die ein geistvoller Ausdruck belebt, die beredte Verkörperung einer klaren, feinfühligen, scharf beobachtenden, tief denkenden und herzlich wohlwollenden Seele erkennen. In dieser Weise spiegelt sich das Charakterbild des interessanten Mannes auch in seinen Beziehungen zu seinem Neffen Bonaventura, dessen künftige Berühmtheit der Oheim wohl ahnen, aber nicht erleben sollte.

Hans Christian Genelli mochte im Äußeren wie im Wesen sehr seinem Vater Franziskus Josephus ähneln, den Friedrich der Große nicht nur seiner Kunstfertigkeit, sondern auch seines feinen Geistes wegen geschätzt haben soll, und der, wie Bonaventura versichert, einen sehr schönen italienischen Kopf hatte. Diese Bemerkung findet sich in einem ungedruckten, mir im Originale vorliegenden Briefe Genelli's an Rudolf Marggraff, datirt: Weimar, den 28. Januar 1860. Aus diesem umfangreichen Schreiben, das ich mehrfach zu citiren haben werde, mag sofort noch eine weitere Notiz erwähnt sein, die für das formelle Verständnis des Folgenden von besonderem Belang ist. Marggraff hatte in mehreren ihm vorgelegenen Briefen aus Genelli's Jugendzeit den letzteren als „Hans" bezeichnet gefunden und erhielt auf seine diesbezügliche Anfrage den

Bescheid: „Allerdings sind meine Taufnamen Giovanni Buonaventura — und man nannte mich im elterlichen Hause stets Hans. Da ich es aber später für sonderbar hielt, daß ein Mensch mehr denn einen Namen habe, so wählte ich den andern, der mir besser gefiel und nicht so häufig vorkömmt, obschon er seiner Länge halber etwas Unbequemes hat."

Aus den Zeiten nun, wo Bonaventura Genelli für seine Verwandten und Freunde noch der Hans war, stammen die vertraulichen Schriftstücke, die den Kern des gegenwärtigen ersten Abschnitts dieser Mitteilungen lieferten. Obenan stehen da einige Briefe des Oheims an den Neffen aus den Jahren 1817 bis 1823, sämtlich aus Madlitz datirt, dem Erbgute der gräflichen Familie Finkenstein, bei welcher H. Chr. Genelli als hochgeschätzter Freund des Hauses während der ganzen zweiten Hälfte seines Lebens ein schönes Gastrecht genoß. Der erste dieser Briefe trägt das Datum des 20. Junius 1817 und läßt uns erkennen, daß Bonaventura sich damals mit einer Komposition zu einer Episode aus Homer trug, wobei er im Zweifel darüber war, ob er einen an der betreffenden Stelle erwähnten buckeligen Herold in das Bild aufnehmen oder ignoriren solle. Der Oheim, dessen Rat der Jüngling in solchen Fällen stets in Anspruch zu nehmen pflegte, erteilte ihm diesmal folgenden charakteristischen Bescheid:

> Die Buckeligkeit eines Herolds, und daß der Dichter ihn eben nicht thätig werden lässet, können für den Maler wohl keine nötigenden Gründe werden, ihn weg zu lassen; weiß aber der Maler selber nichts mit ihm und seiner Buckeligkeit anzufangen, so thut er freilich besser ihn auszulassen, da ebensowenig die Erwähnung seiner beim Dichter ein Gesetz für den Maler werden kann, eine Figur anzubringen, die sich ebenso gut draußen befinden kann, da ein Herold gern säuft und ein Buckeliger gern sein Wasser los wird.

Wie rasch der junge Genelli in der Wertschätzung von seiten des Briefstellers, der sich diesmal noch als „treuer Oheim" unterzeichnete, wuchs, das erhellt aus dem zweiten der vorliegenden Briefe, der vom 22. Februar 1818 datirt ist. Über die Dame, deren darin Erwähnung geschieht, giebt Bonaventura in seinen Mitteilungen an Marggraff folgenden Aufschluß: „Diese Gräfin Caroline Finkenstein war nie verheiratet und von ihren sechs Schwestern, die alle viel Geist, herrliche Stimmen und großen Geschmack in der Musik hatten, wohl die geistreichste und schönste." An sie hatte Bonaventura eine Skizze gesandt, welche eine Gruppe von Kindern, vermutlich Neffen und Nichten der Adressatin, darstellte. Die Mittelfigur bildete ein in sanftem Schlummer daliegender kleiner Knabe, den seine verstorbenen Geschwister in geflügelter Engelsgestalt besuchen. Die Beantwortung der damit verbundenen Zuschrift übernahm der Oheim des jungen Künstlers. Sie lautet in ihren Hauptabschnitten:

> Mein Herzens-Freund!
>
> Dein Schreiben an Gräfin Caroline habe ich zu lesen bekommen und drücke Dich dafür recht freudig an meine Brust. Ich freute mich, daß Du mein bist. Auch die Gräfin war sehr froh Deines Briefes, läßt Dir herzlich dafür danken und schickt Dir hiermit die Skizze zurück nebst einer Angabe der verstorbenen Kinder und des Alters, worin sie starben. . .
>
> Deine Skizze hat der Gräfin so viel Freude gemacht, daß, wenn Du es ausführen willst, sie sich das ihr gegebene Recht vorbehält, darauf Anspruch zu machen. Doch möchte sie deshalb nicht um alles in der Welt, daß dies das früher projektirte Bild von dem Alexander allein verdrängte.

Einen umfassenderen Einblick in Bonaventura's Jugendarbeiten gewinnen wir aus einem an ihn gerichteten Brieffragment von derselben Hand, das, obschon ihm leider mit dem Anfang zugleich das Datum fehlt, augenscheinlich aus einer nur wenig späteren Zeit als das vorstehend im Auszug mitgeteilte Schreiben stammt. In dem Fragment heißt es unter anderem:

> In dieser Zeit hat die Gräfin Caroline nach Gewohnheit öfter wieder in ihrer Stube Ausstellung der Sachen gehalten, die sie von Dir hat, was sie Galerie machen nennt, und mich dazu hinausgeladen. Zwar je mehr ich Deiner Mutter Bild anschaue, je mehr gefällt es mir und macht mich froh; zwar je öfter ich alle diese Zeichnungen sehe, je mehr muß ich den Don Quixote für das vollkommenst gelungene erklären; da ist kein Haar daran, das ich nicht wohl gezogen fände; doch vor allem muß ich immer mich mit Deinem Christus beschäftigen, der für mich schon das gewagteste Stück ist und eine tiefe Idee postulirt, wenn Don Quixote doch nur eine glückliche Vision zu nennen ist. Nun muß ich Dir aber sagen, daß je öfter ich diesen Christus betrachte, je mehr muß ich ihn bewundern und Dich glücklich preisen, daß Du dies Angesicht gefunden hast. Von den Segen triefenden Händen, die — wie Du selbst einmal gemeint hast — man unaufhörlich küssen sollte, spreche ich jetzt nicht. Was ich vom Anbeginn an den Mundwinkeln tadelte, kann ich auf keine Weise zu-

rücknehmen; ich sah daneben die singenden Engel von Raffael und wünschte, Du wärest bei mir gewesen. Das sind Kinder, die sind unverkennbar im Jubel ihres Herzens und haben keinerlei Leid; Kinder ziehen dann leichter die Mundwinkel in die Höhe: diese thuns nicht und sind doch so sehr milde und freudig und erscheinen eben dadurch als himmlische Wesen. Daneben finde ich an Deinem Christus zu tadeln, daß der Knebelbart an der Oberlippe (?) etwas zu malerisch durch einander gruppirt ist, daß auch das Hauptthaar wie überhaupt zu stark, so besonders zu locker und namentlich auf der rechten Seite, mit der Du, wie es scheint, Dich nicht sonderlich hast abgeben wollen, durch einen perspektivischen Fehler stärker als auf der linken Seite, dadurch die Dornenkrone schiefsitzend und per consequenz zu groß und nicht genug fest auf dem Kopfe sitzend ausgefallen, was alles, wenn es anders geraten wäre, den Vorteil gehabt hätte, daß diese Krone dann ganz innerhalb des Umkreises der Glorie geblieben wäre. Entschieden durch alle Traditionen war Christus nicht dickhaarig; was ich aber am meisten daran zu tadeln finde, ist, daß Haar und Bart nicht gesalbt sind — wahrscheinlich aus einer schulartigen Vorliebe zum freien Haarwuchs. Aber ein gesalbtes, glatt gekämmtes, wellig fallendes, schlichtes Haar ist, malerisch genommen, eben so schön wie das schönste gelockte und ist hier dringend charakterisirend; so hätte es auch glätter angelegen und die Marterkrone dem Haupte näher gebracht. Es ist bekannt, daß, welcher Jude es nur irgend vermochte, sich damals immer das Haar salbte, und wenn auch die Apostel meist zu arm sein mochten, um es thun zu können, so haben doch die Reichen seines Gefolges — besonders die Weiber — es nicht übers Herz bringen können, den Heiland, den Heiligen, ungesalbt gehen zu lassen. Die Traditionen wollen, daß er in keinem Momente seiner Sendung ungesalbt gewesen; ob die Bibel was davon sagt, erinnere ich mich jetzt eben nicht, allein wenn Du aus der Schrift malen willst, darfst Du die Traditionen nicht hintansetzen, wenn Du nicht fast alle Charakteristik einbüßen willst. — Ferner könnte ich tadeln, daß an der rechten Schulter die Muskel des Trapezium ein wenig zu schwach gehalten ist, wodurch die Schulter als verlängert erscheint, und daß Du — vermutlich Dir selbst zum Modell dienend — den Leib in den Weichen zu eingekniffen gemacht hast, wodurch in betreff des Alters ein Widerspruch mit dem Gesichte entstehet. Aber dies Antlitz, das muß ich höchlich loben. Ich habe es oft vor der Gräfin wiederholt; so oft ich den Mund zudeckte, fiel ihr gar einleuchtend die stille, erbarmungsvolle Wehmut in diesen schönen Augen auf und die klare Milde in dem reinen Umrisse. Entblößte ich wieder den Mund, dann wurde der Ausdruck schwach und zweideutig, und es war auffallend, daß dies nur in den Mundwinkeln liegt. — Sei hiermit zufrieden. Ich wollte Du wärest dabei gewesen, oder ich hätte eine Calque davon, daran ich das Getadelte umändern könnte . . .

Woran arbeitest Du jetzt? denn arbeiten, meine ich, solltest Du jetzt unaufhörlich. Schreibe mir, sobald Du nur was erfährst. Lebewohl und grüße die Deinigen.

Dein Freund

H. Chr. Genelli.

Es liegt etwas überaus Wohlthuendes und Gewinnendes in der Weise, wie der Oheim zu dem noch im zweiten Jahrzehnte seines Lebens stehenden Neffen als Freund zum Freunde spricht von dem Augenblick an, wo des Jünglings Streben und Wesen seinen Aufschwung zu künstlerischer und charaktervoller Bedeutung bekundet hat. „Meiner Mutter Bildnis — erläutert Bonaventura auf Marggraffs Anfrage — hatte ich in Ölfarben auf Holz gemalt. Wohin der lebensgroße mit der Feder gezeichnete Christus (es war nur Umriß und halbe Figur) nebst dem Kopf Don Quixote's so wie all die andern Zeichnungen, welche die Gräfin von mir besaß, und von denen ich nur die dunkelste Erinnerung habe, hingekommen sein mögen, kann ich unmöglich wissen, da nach dem Tode der Gräfin ich ganz außer aller Kenntnis über die übrigen Mitglieder ihrer Familie geblieben bin."

„Durch Büri — heißt es an der betreffenden Stelle weiter — bekam ich einen Umriß eines Frauen-Porträts von Leonardo da Vinci, welchen ich kopirte. Ein junges Mädchen, welches eine Blume betrachtet. Glaube das Original ist in Belgien oder Holland."

Diese Notiz bezieht sich auf den nachstehenden Brief des Oheims an den Neffen vom 22. Oktober 1818.

Mein Freund!

Du stellst Dir kaum vor, welche Freude Du hierselbst erweckt hast durch Deine beiden herrlichen Umrisse. Ich danke Dir herzlich dafür; obwohl ich sie seltener zu betrachten Gelegenheit finde, als ich wohl wünschte, indem ich durchaus sie an Gräfin Caroline zur Verwahrung geben mußte. Sicher wird freilich sie dies gewissenhafter thun, als ich es könnte. Es sind ein paar himmlische Gesichter — das eine der keuschesten Abgezogenheit, das andere der reinsten und unschuldigsten Sinnlichkeit. Nach meinem Ermessen hast aber Du Unrecht, beim da Vinci die Hände zu groß finden zu wollen. Mir sind sie gerade groß genug zu jener Wollüstigkeit, die das ganze Wesen belebt: kleiner, ver-

fielen sie in kindische Ziererei und wären nicht mehr in Harmonie zu dem Gesichte. Und wer hat je schönere Hände gebildet als L. da Vinci!

In jenem Sinne, worin van Eyck seine Himmelskönigin gebildet hat, ists wohl ganz Recht zu sagen: Sie soll — auch körperlich — rein sein wie der Quell ihres Daseins und geordnet wie das ewige Gesetz, aber nicht geziert. Daraus folgt, daß jenes volle schöne Haar rein ausgekämmt aber ungebunden von dem Scheitel herunter fallen soll. Doch eben bei diesem Bilde zeigt sich die Mißlichkeit jener Annahme für die Ausführung. Vollkommen kann solche Idee nur realisirt werden bei ganz aufgerichteter Stellung des Kopfes. Sobald sich der Kopf neiget, wie in diesem Bilde, wird solch Haar nicht ermangeln vorwärts zu fallen. Striemen werden über die Schläfe und Wangen hinab sich senken, welches das Ansehen der Unordnung giebt; größere Teile des Haarwuchses aber werden in welligen Locken sich auf den Schultern ausbreiten und den Hals umgeben, welches wollüstige Reize gewährt. Darum aber haben die ältesten Darsteller, glaube ich, den Schleier auf dem Haupte festgezogen, der das Haar bändiget, ohne daß die Sorgfalt für dasselbe verlieret, und jene Tracht für die Mutter unseres sinnlichen Daseins, für die Eva, aufbewahrt. Denn so wird der Schleier das Sinnbild gesetzlicher Ordentlichkeit, wie die Ehe die erste Institution der Gesetzlichkeit ist; das völlig freie Haar wird zum Bilde und zum Reize noch ganz unschuldiger Sinnlichkeit. Als später die vollendetere Kunst in Italien sich in das Phantasiebild einer Himmelskönigin verliebte, das sich zu so vielen Träumen der Devotion willig hingiebt, fühlten die Maler neben dem Verlangen nach schönem Haarwuchse auch jene Unbequemlichkeit eines ganz frei gelassenen, sobald man die geringste Bewegung mit der Figur beabsichtigte, und so verfielen sie darauf, das Haar zierlicher zu ordnen und damit zu liebkosen. So sehr nun dies von einer Seite zu tadeln sein möchte, so werden doch alle Maler, die sowohl dies als den Schleier verwerfen, immer in die Gefahr geraten, entweder liederliche Köpfe hervorzubringen oder wie van Eyck aus dem Haupthaar einen Kometenschwanz zu bilden, welches letzte dann freilich immer noch das Verzeihlichere bliebe.

Es freute mich zu vernehmen, daß Du mit dem Soldatentreiben so gut fertig wirst. (Um diese Zeit — bemerkt hierzu Bonaventura — diente ich als Volontair im Garde-Schützen-Battaglion in Berlin) obgleich ich dies bei Deinem Körper dreist vorausgesetzt hatte; allein es muß Dir doch für jetzt noch wenig Zeit lassen und Dich sehr zerstreuen. Dies sehe ich unter anderem daraus, daß Du mir noch kein Wort erwiedert hast auf das, was ich Dir vorlängst über das Bild des kleinen Alexander schrieb. Ein jeder sieht wohl ein, daß solange Du Soldat bist, an eine Ausführung desselben gar nicht zu denken ist. Aber daß Du auch davon so stillschweigest, macht die Gräfin Caroline befürchten, Du habest wohl die Lust dazu verloren. Und wo bleibt der mir versprochene Profil, den Du bei meinem letzten Dortsein von mir zeichnetest?

Lebe wohl und bewahre mir Deine Liebe in Treue.

Dein redlicher

Genelli.

Nach diesem Briefe überspringt das vorliegende Material einen Zeitraum von mehreren Jahren. Erst nachdem Bonaventura sich zum weiteren Verfolg seiner Studien nach Rom gewendet, was bekanntlich 1822 geschah, finden wir eine von dorther an Hans Christian Genelli gerichtete Mitteilung des Grafen Ingenheim, der gegen Ende des genannten Jahres schreibt:

Den Hans sah ich bisher nur wenig, weil er fleißig im Besehen der hiesigen Sachen ist und ich nicht oft zu Hause war. Er ist ganz enthusiastisch für Michel Angelo eingenommen — er soll schon viele gute Zeichnungen gemacht haben, welche ich vor Schluß dieses Briefes noch zu sehen hoffe ꝛc. . . .

P. S. Ich habe Hans seine Entwürfe und Zeichnungen gesehen: es sind sehr gute Ideen darunter. Venus und Bacchus mit Silenen und Amorinen hat er recht lebendig dargestellt. Auch die Komposition der Auffindung des Moyses ist glücklich, nur das Kostüm ist noch fehlerhaft. Ferner die Geburt Christi mit musicirenden Engeln nach Ihrer Angabe (wüßte ich doch nicht — fügt hier Genelli's Onkel in einer Randbemerkung bei — wann oder wo ich so was angegeben!) — äußerst graziös; er will etwas davon im großen malen für die Königin; ich riet zu Moyses. Es hat mir rechte Freude gemacht die Sachen zu sehen, da so viel reiner Sinn darin ist und eine nicht gemeine sondern höhere Auffassung der Gegenstände. Mir sind dergleichen Ideen lieber als viele ausgeführte Sachen der jetzigen Künstlerbrut . . .

Zu der Zeit, als Bonaventura die vom Grafen Ingenheim erwähnten und gepriesenen Zeichnungen schuf, wohnte er zur Miete bei dem vielgenannten Kreuznacher „Maler Müller“. Über ihn schrieb er ausführlich an seinen Oheim in einem Briefe, der leider spurlos verloren gegangen zu sein scheint, und von dem wir nur die Reflexe in der Erwiderung des älteren Genelli finden, deren Hauptabschnitt folgendermaßen lautet:

Madlitz, 16. Jenner 1823.

Den 13. dieses erhielt ich zugleich mit einem Schreiben vom Grafen Ingenheim (dem vorstehend im Auszuge mitgeteilten) Deine Briefe datirt vom 4. Dezember pr. a., die mir ungemeine Freude gewährten, nicht darum aber, weil ich so lange ihrer hatte entbehren müssen, sondern weil sie mir offen wiederum jenen Charakter vor Augen stellten, den ich lieben muß. Deine Schilderung vom Poeten Müller war mir ebenfalls höchst interessant. Er ist gut getroffen. Gräfin Caroline mußte mehrmals darüber auflachen und äußerte wiederholt ihre Freude darüber, daß Du einen solchen Charakter mit so strenger Richtigkeit auffassen konntest und Dich dennoch lieber an einen solchen halten magst als an die anderen Wichte, ohne die Teilnahme einzubüßen, die so viel anderes an ihm in Anspruch nehmen muß. Ich meines Teils mußte die Betrachtung machen, wie, wo Unglaube und grenzenlose Eitelkeit, die — so unbegrenzt — sich gerade wie tierische Gier verhält, die einzigen Triebfedern des Lebens sind, das Resultat am Ende immer Niederträchtigkeit werden muß trotz aller Gutmütigkeit einer von Natur heiteren Komplexion. Ein Mensch mit so trefflichen Anlagen konnte wie ein Leitstern für seine Zeit glänzen, wenn er den Ernst und die Stätigkeit der Intention gehabt hätte, den nur der Glaube an etwas Wahres und Reelles giebt, und folglich nicht die Eitelkeit sein einziges Lebenselement geworden wäre. Wäre er auch so vor 30 Jahren gestorben, er lebte noch wohlthätig im Andenken vieler Menschen fort als eine gute und fruchtbare Erscheinung in der Zeit. So ist er jetzt zur reinen Lüge geworden: sein Menschenhaß ist nur eine Lüge; er würde sogar die Niederträchtigsten lieben, wenn sie nur seiner Eitelkeit nicht so im Wege ständen; sein auffahrender Zorn ist ebenfalls nur Lüge. Von Natur ist er eben so feige wie keck — und körperlich, was will er mit dem Grimme in diesem Alter anfangen? — Den ernsten Zorn gegen Unrecht, gegen das unedle und unheilige, der allein ihn noch ehren würde, kennt er gar nicht — es ist nur jener Grimm der Gier, wie er an alten Huren und Kupplerinnen in der Scelestina*) so trefflich geschildert ist. Doch genug davon. Es ist mir lieb, daß Du dennoch der Teilnahme fähig bist gegen Schwächen des Alters an diesem morschen Denkmale eines Geistes, der der Wahrheit und Schönheit so ungemein fähig gewesen wäre, und eingedenk sein willst, daß er in früherer Zeit mir viel wert gewesen ist, als noch die Reste einer tüchtigen Kraft seinen Geist aufrecht hielten, obwohl ich das Nichtige im Hintergrunde bemerkte, das wohl jetzt allein nur übrig geblieben ist. Weil ich nun solche Erinnerungen mit einer gewissen Andacht in meinem Herzen zu hegen und zu pflegen liebe, so sollst Du abseiten meiner ihn auf's freundlichste grüßen, und ich bitte Dich, eines freundlichen Umganges gegen ihn Dich zu befleißen. Nebenher finde ich nicht ganz Unrecht, Dich an einige äußere Politik zu erinnern, nach welcher es Dir übel anstände, wenn Du mit ihm zum Bruche kämst, nachdem es den Nazarenern gelungen ist, hier glaublich zu machen, daß nur die Verführung dieses teuflischen Kerls Dich von ihrem werten Umgange abhalte. Dann würden sie sagen: Da erkennt ihr den phantastischen Gecken, der ohne wahre Schätzung bloß durch leere Grillen und Täuschungen sich hin und her gängeln lässet! Wogegen durch eine gewisse Beharrlichkeit Du sie zwingest, sich selbst wenigstens zu gestehen, daß es nicht jener ihnen schreckliche, Besseren doch interessante Geck war, sondern ihre eigene Niederträchtigkeit, die Dich von ihnen zurückhielt.

Gegen den Grafen Ingenheim argwöhnst Du, wie ich einsehe, mit Unrecht, verleitet vielleicht durch seine leichte Beugsamkeit gegen jeden Umgang; deßhalb aber denkt er doch anders, und in seinen Gesinnungen ist er beharrlich, Du aber scheinst mir, wenn ichs sagen soll, die äußere Wirklichkeit doch immer noch ein wenig zu pathetisch-sentimental zu nehmen, nicht mit all der freien Ruhe eines festen Gemütes. Wenn einmal das Gemeine, das Schlechte, das Niederträchtige in dieser Welt Platz haben muß, so soll es wenigstens dem besseren Menschen dazu dienen, daß ihm durch den Gegensatz das Edle gegenwärtiger und theuerer bleibe: und dazu muß dieser es mit Gleichmut betrachten und zwar näher als durch Deklamationen aus der Ferne 2c.

Ungeachtet der Mahnungen des Oheims kam es ziemlich bald, nachdem der Neffe den vorstehenden Brief empfangen hatte, zu dem gefürchteten Bruch. „So hoch ich das Dichtergenie Müllers schätzte — äußerte Bonaventura späterhin — blieb ich doch leider nur kurze Zeit mit ihm in gutem Vernehmen, woran wohl beiderseitige Charaktereigenheiten schuld waren; — er war sehr alt und ich sehr jung! —“

In diesen wenigen Worten liegt zugleich das Bekenntnis, daß Bonaventura und infolge dessen auch sein Oheim den durch trübe Erfahrungen verbitterten zweiundsiebzigjährigen Greis härter beurteilt hatten, als dieser es verdiente.

Wie hoch der Oheim Genelli den Pfälzer Maler und Dichter vordem geschätzt hatte, erhellt aus einem an Bury gerichteten und aus Madlitz, den 4. April 1801 datirten Briefe. „Auch schicke ich Ihnen hiermit — schreibt H. Chr. Genelli an genannter Stelle — einige kleine Ge-

*) „Die Scelestina — erläutert Bonaventura — ist ein spanischer Roman, den mein Onkel der Gräfin zu gefallen ins Deutsche übersetzte, und den er auch mir zu lesen gab.“

dichte von unserem Müller ... Der Sommer und der Rodan, beides sind nur Bruchstücke ... Lernen Sie daraus, mein Freund, daß wir immer noch eine Mythologie finden können, und daß es nur auf den Finder ankommt. Von der letzten Höhe der poetischen Vollendung — ich meine im äußerlichen Machwerk — haben wir wohl noch keine Idee, wir Ungriechen wenigstens nicht, und können also nicht bestimmen, wiefern der Alte sie erreicht haben mag. Aber der inneren Materie nach . . . ist unser Müller hier in diesem Rodan mir ein moderner Aeschylus, so groß und hehr, so frei und gewaltig in die ganze Natur eingreifend."

Dasselbe Jahr, aus welchem der letzte der uns vorliegenden Briefe des Oheims Genelli stammt, das Jahr 1823, sollte dem Leben des geistvollen Briefstellers ein Ziel setzen. „Wie viel schöne Briefe meines Onkels — schrieb Bonaventura 37 Jahre später — mögen hin und her noch existiren! Aber wer hat sie und wo leben diese Personen? . . . Ich selbst besitze noch mehrere teils an den Grafen Ingenheim, teils an meinen seligen Bruder und an mich gerichtete, die aber zuviel verwundendes für noch lebende Personen haben, um jetzt schon veröffentlicht werden zu können. Auch möchte ich nicht, daß sie vermischt mit anderen Künstlerbriefen herauskämen (wie der Adressat dies zu veranlassen beabsichtigte), da sie allein ein gar interessantes Buch abgeben könnten."

Wo mögen die hier erwähnten Briefe nach Bonaventura Genelli's Tode hingekommen sein? Vielleicht tragen die gegenwärtigen Zeilen dazu bei, jene sicherlich nach mancher Richtung hin schätzbaren Dokumente, falls sie noch vorhanden sind, einer unverdienten Vergessenheit zu entreißen.

Kunstlitteratur.

Friedrich Preller. Ein Lebensbild von Otto Roquette. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt (Rütten & Loening). 1883. 8.

In der Reihe der Künstler aus der klassischen Periode unseres Jahrhunderts ist nunmehr auch Friedrich Preller, der als einer der letzten inmitten eines andersgearteten Geschlechts unentwegt das Banner der Idealität hochgehalten hatte, eine eingehende biographische Schilderung zu teil geworden.

Wenn es bisher an einem abschließenden Werke über den Meister der Odysseelandschaften, wie das vorliegende „Lebensbild" es bis zu einem gewissen Grade darbietet, auch noch fehlte, so wies unsere Litteratur doch gerade über Preller eine Menge von Darstellungen teils wissenschaftlichen, teils mehr populären Charakters auf, welche im allgemeinen in das Verständnis des Künstlers und seines mit seiner Persönlichkeit eng verwachsenen Schaffens einzuführen geeignet erschienen. Es sei hier vor allem an die Arbeiten Max Jordans erinnert: „Die Odyssee in Prellers Darstellung. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Herrn Bürgermeister Dr. Koch am Jubiläumstage, dem 13. Mai 1873 ꝛc. ꝛc. gewidmet." — „Friedrich Preller." (Im Neuen Reich 1878, Nr. 20. Auch als Separatabdruck erschienen.) — „Odysseus bei den Helioskindern." (Zeitschrift für bild. Kunst. Bd. I, S. 17 ff.), feinsinnige, von liebevollem Eindringen in den Gegenstand zeugende Aufsätze; an R. Schöne's alle Vorzüge exakt wissenschaftlicher Forschung aufweisende Schrift: „Friedrich Prellers Odysseelandschaften" (Leipzig 1863); an das auf Grund einer Selbstbiographie gearbeitete Lebensbild, das Pecht im 1. Bande seiner „Deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts" (Nördlingen 1877) entwirft; an den auch im Separatabdruck erschienenen Nekrolog, den die „Weimarische Zeitung" (1878, Nr. 105) aus der Feder L. von Donops veröffentlichte; endlich an die ausführliche biographische Skizze, welche der wohlfeilen Separatausgabe der Odysseelandschaften (Leipzig 1881, A. Dürr) vorangestellt ist.

Allen diesen bald längeren, bald kürzeren Darstellungen gegenüber bietet nun Roquette's Buch ein auf Grund eines umfänglichen Quellenmaterials gearbeitetes, ausführliches und

abschließendes Lebensbild, das, wenn es auch nicht vom Standpunkt streng kunsthistorischer Forschungsmethode aus gearbeitet ist, dennoch als ein des Meisters durchaus würdiges, mit Freude zu begrüßendes biographisches Denkmal bezeichnet werden muß.

Roquette hat selbst sehr wohl gefühlt, daß sein Name die Gedanken der Leser in eine ganz bestimmte Richtung leiten und wohl zu dem Gedanken Veranlassung geben möchte, ob ihm die Stimme der Berufenen an und für sich die Berechtigung zuerkennen würde, mit einer Biographie Prellers vor die Öffentlichkeit zu treten. Er spricht sich in der Einleitung offen über diesen Punkt aus und erklärt sich dahin, daß er beschlossen habe, „den rein kunsthistorischen Standpunkt zwar nicht ganz zu umgehen, doch mehr in künstlerischem und litterarischem Sinne dafür Stellung zu nehmen".

Mit diesen Worten hat Roquette selbst den Charakter seines Buches treffend bezeichnet. Die Art und Weise, wie es ihm gelungen ist, von solchem Standpunkt aus seinem Helden gerecht zu werden und dem, der nach der kunstgeschichtlichen Seite hin sich gern etwas eingehender unterrichtet wissen möchte, das Fehlen des Gewünschten bis zu einem gewissen Grade vollständig vergessen zu machen, zeugt von der Vorzüglichkeit der Arbeit, die sich dem Trefflichsten, was wir auf biographischem Gebiete besitzen, würdig anreiht.

Es ist dem Verfasser wahrhaft Dank zu wissen, daß er die anfänglichen Bedenken gegen seine Würdigkeit für die Aufgabe überwunden hat, machte ihn doch, von allem übrigen abgesehen, eine langjährige Freundschaft mit Preller vor vielen anderen, denen ein persönliches Bekanntwerden nicht beschieden war, zur biographischen Schilderung des Verewigten geeignet. Bei der ausgesprochenen Individualität Prellers und dem engen Verhältnis, das zwischen seiner Persönlichkeit und seinen Werken waltet, würde ein Fernstehender an und für sich nicht leicht dem, was die Freunde billig erwarten durften, sich gewachsen gezeigt haben. Roquette ist übrigens schon einmal öffentlich über Preller aufgetreten, und es erscheint angesichts des vorliegenden Buches besonders interessant, daran zu erinnern, daß aus seiner Feder vor langen Jahren eine der allerersten öffentlichen Stimmen über Preller in die deutsche Presse gelangte, ein Aufsatz über die Wandgemälde im Römischen Haus in Leipzig im Deutschen Kunstblatt (1855, Nr. 46).

Das benutzte Material anlangend, so sah sich Roquette wohl im Besitz alles Erreichbaren, hatte ihm doch die Familie den brieflichen Nachlaß des Meisters, die eigenhändigen Aufzeichnungen über seine Jugend, sowie die ausführlichen Tagebücher seiner italienischen Reisen zur Verfügung gestellt. Außerdem hat der Verfasser offenbar keine Mühe gescheut, sich von allen denen Mitteilungen und Notizen einzuholen, die über derartiges Material verfügten.

Eigentlich dunkle Partien bleiben somit im Leben Prellers nicht mehr übrig; wir gewinnen auf Grund des in vorzüglicher Weise verarbeiteten Quellenmaterials ein vollständig abgerundetes Lebensbild. Mannigfache Irrtümer, besonders in Bezug auf Jahreszahlen, werden berichtigt, anderes, bisher verworren erscheinend, — vornehmlich in den Jugendjahren — wird lichtvoll entwickelt. Vor allem verdient hervorgehoben zu werden, daß Roquette dem Verhältnis Prellers zu Goethe die gebührende Berücksichtigung, die übrigens schon ein unlängst in der „Gegenwart" erschienener Aufsatz erwarten ließ, hat zu teil werden lassen. Roquette räumt den Einflüssen Goethe's auf Prellers Bildungsgang die verdiente Bedeutung ein und läßt die ganze Jugendgeschichte gewissermaßen von dem Lichte der Goethe'schen Gönnerschaft erleuchtet werden. Überzeugend weiß der Verfasser den Ursprung und die Ausbildung der klassisch-idealen Richtung des Künstlers auf die Umgebung, in welcher er in dem Weimar Goethe's und Karl Augusts aufwuchs, zurückzuführen. Die Schilderung des allgemeinen Hintergrundes und die Verknüpfung der geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Momente mit den speziellen Lebensschicksalen Prellers ist überhaupt im Laufe der Darstellung mit großem Glück durchgeführt, wie auch die präzise Charakterisirung der einzelnen Perioden von der vollen Beherrschung des Stoffes zeugt.

Wenn Roquette in der Einleitung davon spricht, daß er dem Kunsthistoriker noch viel zu thun übrig lasse, so bleibt dies in der Hauptsache auf die Herstellung eines vollständigen

Kataloges der Arbeiten Prellers beschränkt. Roquette, der auch auf Anfänge zu einer derartigen Zusammenstellung prinzipiell Verzicht geleistet hat, stellt sich die Schwierigkeiten denn doch wohl zu groß vor. Nach dem Zustandekommen eines vollständigen Verzeichnisses der Werke Ludwig Richters, wie wir es in dem Hoffschen Buch vor uns haben, braucht man an der Lösung solcher Aufgaben nicht so leicht zu verzweifeln. Einstweilen besitzen wir in dem Rulandschen Katalog der im Mai 1878 im Weimarischen Museum veranstalteten Preller-Ausstellung und in dem Verzeichnis der im folgenden Jahre von Jordan in der National-Galerie in Berlin vereinigten Prellerschen Werke sehr schätzbare Vorarbeiten, auf die im Anschluß an die eingangs erwähnte Prellerlitteratur hier besonders hingewiesen sei.

Daß sich Roquette auf eingehende Bilderbeschreibungen und Analysen, auf Forschungen nach der koloristischen Seite nicht weiter eingelassen hat, wird man nach dem Gesagten begreiflich finden; eine Ausnahme macht er indessen bei den Odysseelandschaften, von deren Entstehungsgeschichte in ihren verschiedenen, für das jeweilige Können Prellers charakteristischen Gestaltungen er in ausführlicher Weise berichtet, wie er denn dieses Hauptwerk des Künstlers gebührend in den Mittelpunkt seiner Darstellung rückt.

Beigegeben ist dem Buch ein Bildnis Prellers nach einer Zeichnung seines Sohnes Friedrich aus dem Jahre 1875. „Es giebt die Züge des charaktervollen Gesichtes treu und in liebevoller Ausführung wieder und hat den Vorzug, daß Preller selbst es für das beste aller von ihm genommenen Porträts erklärte“. Die äußere Ausstattung des Buches erinnert in ihrer Gediegenheit an die des von derselben Verlagshandlung herausgegebenen „Goethe-Jahrbuchs“.

Alles in allem erscheint Roquette's Arbeit ganz dazu angethan, den Freunden Prellers willkommen zu sein, als ein Buch, „aus welchem sie die geistigen Züge des geliebten und verehrten Meisters wieder erkennen“; bei den Fernerstehenden aber wird die Darstellung eine lebendige Teilnahme für die originelle, volle und echte Mannesnatur des Künstlers zu erwecken im stande sein und das Verständnis seiner Werke glücklich vermitteln. D.

Notizen.

—x. **Der Numismatiker von August Holmberg.** Zu den wenigen Bildern, welche sich auf der Berliner akademischen Ausstellung vom Jahre 1880 durch ihre feine koloristische Stimmung besonders hervorthaten, gehörte auch der „Benediktinermönch“ Holmbergs. Derselbe fand auch alsbald in Berlin einen Liebhaber, der die Leinwand um den Preis von 3000 Mark erwarb. Unsere Radirung giebt eine gute Vorstellung von den malerischen Reizen des Gemäldes, an welchem das Studium der Niederländer des 17. Jahrhunderts sich deutlich bemerkbar macht. Wir verweisen im übrigen auf unsere Bemerkungen zu der Originalradirung des Künstlers, die dem dritten Hefte des laufenden Jahrganges beigefügt war.

* **Die Radirung nach C. Crivelli**, welche diesem Hefte beiliegt, stellt zwei Holztafeln mit je drei Brustbildern von Heiligen in Nischen dar, welche vor einigen Jahren aus der Sammlung Barker in London in den Besitz des Wiener Kunsthändlers H. O. Miethke übergegangen sind, in dessen Eigentum sie sich noch befinden. Die obere Tafel zeigt die Heiligen Lukas, Hieronymus und Petrus; die untere die Heiligen Paulus, Chrysostomus und Basilius. An den Pfeilern der Nischen Fruchtgehänge. Die höchst solide Ausführung in Tempera mit aufgelegtem Gold an den Heiligenscheinen und Schmucksachen läßt an der Urheberschaft Crivelli's nicht zweifeln. Die Erhaltung ist vortrefflich. — Höhe 33, Länge 95 cm. — Vergl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. italien. Malerei, deutsche Ausg. V, 94, Note 33.

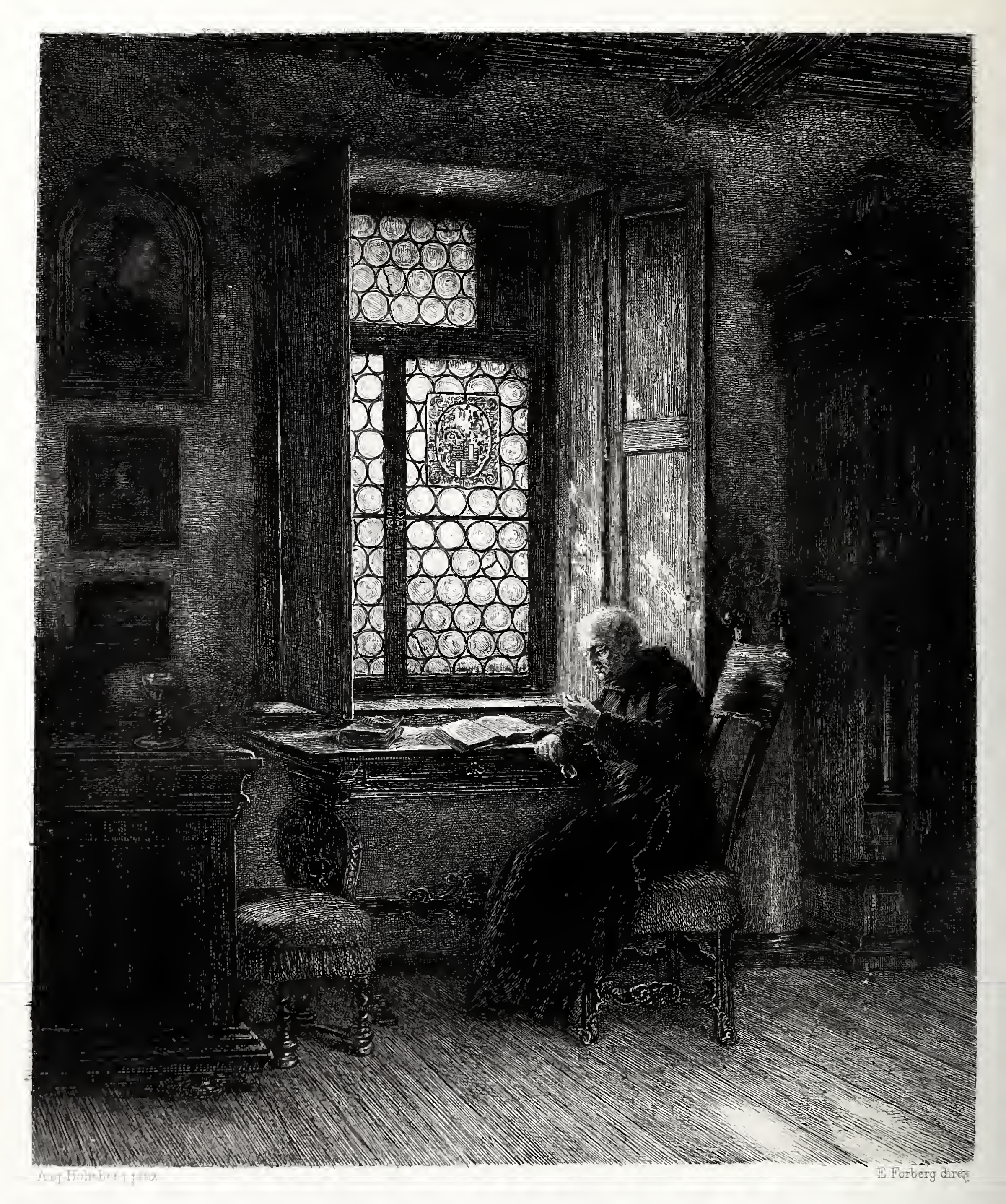




C. Crivelli pinx. J. Groh sculps.

HEILIGE IN NISCHEN.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Eigenthum des Herrn H. O. Miethke in Wien. Druck v. Fr. Felsing in München



E. Forberg direx

DER NUMISMATIKER

Die Ergebnisse der österreichischen Expeditionen nach Lykien.

Mit Abbildungen.

ndlich hat nun auch Wien, welches an größeren Werken hellenischer Kunst bisher auffallend arm war, für seine Museen einen Schatz erworben, durch dessen Besitz die lange schmerzlich empfundene Lücke aufs würdigste ausgefüllt wird. Wir verdanken denselben der von Prof. O. Benndorf geleiteten Expedition nach Lykien, von deren Vorbereitung und ersten Erfolgen die Leser bereits früher in Kenntnis gesetzt worden sind. Eine im Jahre 1881 mit Staatsmitteln ausgeführte Forschungsreise diente als Rekognoszirung für das im vorigen Jahre durchgeführte Hauptunternehmen, dessen glückliches Gelingen vorzugsweise dem wissenschaftlichen Interesse und der patriotischen Opferwilligkeit einer Anzahl hochgestellter Wiener Kunstfreunde zu danken ist.

Die österreichische Doppelexpedition von 1881—82 darf als ein Glied in der Kette neuerer wissenschaftlicher Unternehmungen betrachtet werden, welche sämtlich auf die Erforschung des immer noch türkischen Hellas, Kleinasiens, gerichtet sind. Im Norden der Halbinsel haben die Deutschen ihren Spaten eingesetzt und aus Troja und Pergamon unschätzbare Beute davongetragen; Assos wurde von einer amerikanischen Gesellschaft ins Auge gefaßt; in Myrina und Sardes haben Franzosen und Engländer neuerdings Untersuchungen angestellt. Es empfahl sich demnach, von österreichischer Seite das Augenmerk auf den Süden des Landes, auf Karien und Lykien, zu richten, und der Erfolg hat diesen Entschluß vollkommen gerechtfertigt.

Nach zahlreichen voraufgegangenen kleineren Mitteilungen liegt uns jetzt der erste zusammenfassende Bericht des Leiters der österreichischen Expeditionen vor,[1]) der sich zwar auch nur als ein „vorläufiger" giebt, aber von allen denjenigen Punkten der Hauptergebnisse dieser bedeutenden Unternehmung, welche das kunstliebende Leserpublikum dieser Fachzeitschrift interessiren, so vollständige Rechenschaft giebt, daß wir uns beeilen daraus das Wichtigste hier mitzuteilen. — In Karien war es vornehmlich die Ruinenstätte des Hekatetempels von Lagina, welche von den Reisenden untersucht und als ein ergiebiges Forschungsobjekt für spätere Unternehmungen erkannt wurde. Hier wird namentlich auch an bisher nur ungenügend bekannten Werken hellenistischer Plastik noch mancher Schatz zu heben sein. — In Lykien bildete das unfern von Myra hoch im Strandgebirge gelegene Gjölbaschi, die Ruinenstätte eines dem Namen nach bisher unbekannten antiken Ortes, die ergebnisreiche Fundgrube der österreichischen Forscher.

1) Vorläufiger Bericht über zwei österreichische archäologische Expeditionen nach Kleinasien, von Otto Benndorf. (Sep.-Abdr. aus den Arch.-epigraph. Mitth. aus Österreich, Jahrg. VI, Heft 2.) Wien, C. Gerolds Sohn. 1883. 8.

Vierzig Jahre sind verflossen, seit der allzufrüh verstorbene A. Schönborn, der Verfasser des von seinem Bruder herausgegebenen Buchs über die „Skene der Hellenen“ auf seiner mit Kiepert und Löw unternommenen ersten Reise nach Kleinasien eingehende Notiz von dem Reliefschmuck des Denkmals in Gjölbaschi nahm. Es handelt sich um das Grab irgend eines Tyrannen oder Ortsgewaltigen, das nach altlykischer Art in hoher, oben giebelförmig abgeschlossener Sarkophagform aus dem lebendigen Felsen der wilden Karstgegend herausgemeißelt ist. Um das Grabmal zieht sich ein Mauerviereck herum, dessen Eingangsthor mit geflügelten Stierleibern geschmückt ist. Aber den glänzendsten Schmuck des Ganzen bildeten die ringsumlaufenden Reliefstreifen, welche an den zwei obersten Quaderschichten der Umfassungsmauern in einer Gesamtlänge von über hundert Metern ausgemeißelt waren. Sie sind gleich bedeutend dem Gegenstande wie dem Stil der Darstellung nach. In ihrer Übertragung nach Wien besteht für uns zunächst das Hauptresultat der Benndorfschen Expeditionen.

A. Schönborn hatte den hohen Kunstwert der Bildwerke vollkommen erkannt. Er sagt, daß er sich in Verlegenheit befinde, was er über die Reliefs sagen solle. „Ich würde es vermögen, wenn ich mich hätte entschließen können, Notizen zu machen, statt mich an der Schönheit derselben und an dem Gegenstande, den sie bieten, zu erfreuen und sie zu bewundern. War es doch der trojanische Krieg, den ich vor mir hatte, Homers Schöpfung in bildlicher antiker Darstellung, und ich gestehe, daß ich mich daran nicht satt sehen konnte. Wer hätte auch lange zweifeln können, was ihm vor Augen stehe. Das Relief in der Ecke der Westseite zeigt den Achilles sitzend bei dem hochgeschnäbelten Schiffe, voll Erbitterung den Kopf mit der Hand unterstützend. Es folgt der Herold, der die Versammlung beruft, und die Krieger kommen, Schlachtscenen reihen sich an, auf die Stadt selbst wirft sich der Kampf, an dem Thore wird gestritten, die Schar der Greise sitzt über dem Thore, und so zieht sich Bild an Bild hin, ein reiches Leben mit griechischer Sicherheit in den Gruppen, in den Bewegungen, in den Proportionen der einzelnen Gestalten entworfen. So sehr auch die Oberfläche des Steines durch die Zeit mitgenommen ist, das Auge mag nicht von demselben lassen. Tritt man nahe an die einzelnen Reliefs heran, so ist die Zerstörung freilich zuweilen oft so weit vorgeschritten, daß man kaum die Gestalt noch erkennt, und man ablassen muß, die Züge der Gesichter im einzelnen studiren zu wollen, denn das verwehrt die schadhafte Oberfläche; aber das Ganze macht einen so erhebenden Eindruck, wie ich ihn auf meiner ganzen Reise nicht wieder gehabt habe. Ich trage kein Bedenken es auszusprechen, daß diese Reliefs, in gehöriger Höhe aufgestellt, jedem Museum zu einer wahren Zierde gereichen würden, wie reich es auch sonst ausgestattet sein mag.“ [1])

Was in diesen Worten Schönborns in empfindungsvoll gezeichneter Skizze vorliegt, das führt nun Benndorfs Bericht zum farbigen Bilde weiter aus. Und wir folgen in demselben zugleich mit lebhafter Teilnahme der Schilderung all der großen und kleinen Schwierigkeiten eines derartigen Unternehmens. War doch zunächst der von dem früheren Reisenden wohl absichtlich unbestimmt gelassene Ort wieder aufzufinden, dann in unwirtlicher Gegend das ferne Ziel zu erreichen, die Mühseligkeit und Kostspieligkeit der Fortschleppung so beträchtlicher Steinmassen zu überwinden, ganz zu geschweigen der sonstigen Plackereien, mit denen eine Operation dieser Art in fremdem,

1) C. Ritter, Erdkunde IX, Kleinasien, Th. II, S. 1138 ff.; vergl. auch Museum of class. antiquities I, 43 ff.

mehr als halbbarbarischem Lande verbunden ist, bis endlich das vaterländische Schiff und die Lastwagen der Südbahngesellschaft den glücklichen Eroberungszug nach Wien führten!

Bevor wir uns der näheren Betrachtung der Bildwerke zuwenden, sei aus dem Berichte des Leiters der Expedition nur eine Stelle wörtlich mitgeteilt, welche kein mit solchen Aufgaben Vertrauter ohne Bewegung lesen wird. Sie schildert die Wiederauffindung des Denkmals von Gjölbaschi auf der ersten Forschungsreise vom Jahre 1881. „In bereits sommerlicher Glut“ — schreibt Benndorf — „war der Anstieg auf noch ungewohnten, ungemein mühsamen Steilpfaden, wie sie in ganz Lykien eine wahre Landplage bilden, höchst beschwerlich, und eine vorläufige Untersuchung zweier noch unbekannter antiker Ortschaften, über die der Weg führte, hielt uns auf. Spät und erschöpft kamen wir auf dem gegen 1800 Fuß hohen Rande des Küstenplateau's an, aber hier ließ sich bereits der Gipfel von Gjölbaschi von weitem erkennen, und noch am Abend desselben Tages waren wir so glücklich, ihn zu erreichen. Wir verdoppelten unsere Anstrengungen, als wir, auf der Sattelhöhe des steilen Berges angelangt, die von Schönborn geschilderten Stadttrümmer mit ihren Sarkophagen erkannten und bald darauf an dem Ostende der nach Norden weiter aufsteigenden Akropolis die Reliefstreifen einer langen Mauer erblickten, die dem Heroon angehören mußte. Vorauseilend arbeitete ich mich durch dorniges dichtes Gebüsch und Steingeröll atemlos rasch empor, auf das Eingangsthor zu, das sich in bedeutendem Abstande über dem steilabfallenden Abhang in der Mauer öffnete. Ohne bei dem Nächstliegenden, das in seiner Eigenart die Erwartungen steigerte, zu verweilen, kletterte ich erregt in den Steinfugen der Mauer zur Thorschwelle hinauf und sah mich im Innern der Ruine plötzlich einer Fülle von Bildwerken gegenüber, die, von benachbarten hohen Bäumen überragt und von innen aufgeschossener Vegetation teilweise reizvoll verdeckt, im Glanze der sinkenden Sonne einen wunderbaren Anblick gewährte. Ich bekenne, daß diese ersten Augenblicke der Betrachtung an dem langerstrebten und nun glücklich erreichten Ziele, in lautlos weihevoller Stille und Abgeschiedenheit einer großartig ausgebreiteten Natur, Steinwildnis ringsumher, mit dem Ausblick auf eine von Schneeketten umsäumte schluchtenreiche Gebirgslandschaft und das hochgewölbte, endlose Meer, zu den tiefsten Eindrücken meines Lebens zählen.“

Folgen wir im Geiste der Wanderung des Führers und betrachten jetzt näher die einzelnen Teile der merkwürdigen Fundstätte, so nimmt zunächst die Südseite des Bauwerkes unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie zeigt den eigentümlichen Portalbau, von welchem schon kurz die Rede war, und ist dem entsprechend als die Schauseite des Ganzen reicher als die übrigen drei Seiten geschmückt. Hier laufen, rechts und links von dem Portal, die beiden Reliefstreifen an den oberen Quaderschichten auch außen an der Mauer hin, während sie an den anderen Seiten nur die inneren, dem Hof zugekehrten Flächen schmücken.

Das Portal an und für sich verdient eine genaue Betrachtung. Es ist auf beiden Seiten, gegen außen und nach innen zu, mit Bildwerk ausgestattet. An der Außenfronte trägt zunächst der Thürsturz zwei Paare von sitzenden Figuren, Mann und Frau einander gegenüber, auf zierlich gedrechselten Sesseln, die Männer gegen die Enden des Sturzes mit den Rücken gekehrt, die Frauen in der Mitte desselben, jene bärtig, langbekleidet, mit Stab oder Scepter in der Hand, diese verschleiert und hinter ihrem Rücken je eine kleinere weibliche Figur (Dienerin oder Tochter). Am Boden zwischen den beiden

Paaren bemerkt man zwei Hunde und eine Schildkröte. „Die Haltung der Figuren", sagt Benndorf, „und ein gewisser häuslicher Charakter dieser Darstellung erinnern stärker als verwandte ältere Bildwerke in Lykien an die Weise attischer Grabreliefs." Über den eben geschilderten kleinen Gestalten, welche in sehr flachem Relief ausgemeißelt sind, springen dann die schon erwähnten geflügelten Stierleiber kräftig vor. Sie finden bekanntlich in orientalischen Werken ihre Analogien. Die Zwischenräume zwischen den Stierleibern sind durch Rosetten und in der Mitte durch ein flach gearbeitetes Gorgoneion ausgefüllt. — An der Innenseite des Portals beginnt der skulptorische Schmuck schon an den Thürpfosten. Dieselben tragen die in Relief ausgemeißelten Gestalten zweier tanzender Jünglinge von weichen, fast weiblichen Körperformen, in langen Gewändern, hohe trichterförmig nach oben sich erweiternde Aufsätze auf dem langgelockten Haar. Ähnliche Gestalten kommen wiederholt an lykischen Denkmälern vor; sie stehen in Verbindung mit dem kleinasiatischen Artemisdienst und haben hier offenbar eine sepulkrale Bedeutung. „Die Musik zum Tanze liefern acht gnomenhafte nackte Gestalten, welche nebeneinander auf dem Thürsturze zu sehen sind." Leider ist dieser hier stark verwittert. Nur so viel erscheint klar, daß es „plump angelegte dickleibige Zwergsilene" sind, die mit ihren „ungelenken Bewegungen und scheinbar karikaturartigen Gesichtern einen skurrilen Eindruck machen." Wie es scheint, haben sie sämtlich den nämlichen korbähnlichen Aufsatz auf dem Kopfe, wie die beiden Tänzer an den Pfosten. Fünf von ihnen sind sitzend dargestellt, auf einem Felsen, einem Sessel, auf Schläuchen oder Vasen, und vier von den Sitzenden sind die Musikanten; sie spielen auf der Lyra, dem Tamburin, der Doppelflöte und auf einem nicht mehr genau zu erkennenden Instrument. Drei andere tanzen auf den Fußspitzen.

Es ist zu bedauern, daß der geschilderte Portalbau mit seinen Skulpturen bisher nicht hat von der Stelle geschafft werden können. Das wäre somit eine Aufgabe für die nächste österreichische Expedition, deren Inswerksetzung dem Eifer und der Energie des Wiener Vereins für die archäologische Erforschung Kleinasiens hoffentlich bald gelingen wird. Es mögen hier gleich noch einige Sätze aus der architektonischen Beschreibung eingefügt werden, welche Prof. Niemann in Benndorfs Bericht von dem Portale giebt. „Die Schwelle der Pforte" — so heißt es dort — „liegt nach innen in gleicher Höhe mit dem Niveau des Hofes, nach außen gegen 2 m über dem Felsboden des Abhanges, so daß sie nur auf angelegter Leiter oder durch Emporklettern erreicht werden konnte. Die Pforte ist 1,23 m breit und 2,14 m hoch im Lichten, aus vier großen monolithen Blöcken, welche die volle Dicke der Umfassungsmauer einnehmen, dem Schwellensteine, zwei etwas geneigt stehenden Pfosten und einem kolossalen Sturze aufgebaut. Der letztere hat bei einer der Mauerdicke entsprechenden Breite von 1 m eine Höhe von 91 cm und eine Länge von 3 m." Über dem Sturz muß sich irgend ein bekrönender Aufsatz befunden haben. Zapfenlöcher an der Unterfläche des Thürsturzes und an der Schwelle beweisen, daß die Portalöffnung durch eine zweiflüglige Thür verschlossen war.

Doch nun zu den Reliefs der Mauerflächen. Sie sind, wie der bildnerische Schmuck des Portals, aus dem nämlichen zuckerkörnigen weißlichen Kalkstein gearbeitet, welcher das Material zu dem ganzen Heroon und zu den zahlreichen andern Grabdenkmälern der Gegend geliefert hat. Und zwar ist das Relief nach der althergebrachten Art durch Hineinarbeiten den Mauersteinen abgewonnen, nachdem letztere bereits versetzt waren. Dies geht klar hervor aus den schmalen Umrahmungen, welche längs der Fugen stehen geblieben und hin und wieder zu Nebensachen (Säulen, Bäumen u. dergl.) verarbeitet

Fig. 1. Penelope mit ihren Dienerinnen und Odysseus.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Innenseite der Südmauer.

Fig. 2. Scenen aus dem Freiermord des Odysseus.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Innenseite der Südmauer.

sind, „meist aber den Zusammenhang der Komposition wie die Bleibänder eines mittelalterlichen Glasmosaiks durchschneiden". Welcher Zweck mit dieser seltsamen Umränderung erreicht werden sollte, ließ sich bisher nicht ermitteln. Auffallend ist ferner, daß die Höhe der Reliefs mit der verschiedenen Höhe der Quadern wechselt, so daß die Figuren zwischen einem Viertel und einem Drittel der Naturgröße variiren. In der monumentalen hellenischen Plastik steht endlich die zweireihige Anordnung der Friesstreifen ganz einzig da: welche freilich durch das ideelle oder faktische Ineinanderübergreifen der Komposition an vielen Stellen wieder aufgehoben wird. Benndorf erklärt die Eigentümlichkeit, für die sich in der orientalischen Kunst ja genug Analogien darbieten, aus der Technik der Malerei, d. h. — möchten wir hinzufügen — aus jener noch unentwickelten Zeichnung auf der Fläche, welche das malerische Hintereinander nur durch ein räumliches Übereinander auszudrücken verstand.

Die Reliefstreifen an der Außenseite der Südmauer zeigen sich leider sehr verwittert, haben jedoch, obwohl sie durch Erdbeben teils von der Stelle gerückt, teils herabgestürzt waren, bis auf einen Block sich sämtlich wieder zusammensetzen lassen. Die beiden Streifen zur Linken vom Thore zeigen Kampfscenen: der obere eine Schlacht zwischen Griechen und Orientalen (vielleicht Amazonen), der untere Lapithen- und Kentaurenkämpfe, in Gruppen von zwei, drei oder vier Figuren. In letzteren Scenen erinnert mancher Zug an attische Werke der besten Zeit, vornehmlich an den Fries des sogen. Theseustempels. — Auch in den beiden Reliefstreifen zur Rechten vom Eingang scheint es sich um einen mythischen und einen historischen Kampf zu handeln. Als Gegenstand des oberen Streifens hat Prof. Petersen den Kampf der Sieben gegen Theben erkannt; auf dem unteren Streifen erblickt man u. a. einen thronenden Herrscher, welchem Botschaft gebracht wird von einer Schlacht, in welcher die Landung einer Flotte eine Rolle spielt.

Zu den künstlerisch wie gegenständlich interessantesten Stücken der ganzen Dekoration zählen dann die Reliefs an der Innenseite der Südmauer. Und zwar sind die der westlichen Hälfte weitaus die wichtigeren. Wir geben von ihnen einige Proben in den beigefügten Heliotypien, deren Zeichnungen H. L. Fischer in Wien nach den Originalreliefs angefertigt hat. Für den oberen Streifen ist ein allgemein bekannter Stoff der Odyssee, für den unteren die Meleagerjagd gewählt.

Der obere Streifen, mit dessen Betrachtung wir beginnen, ist durch einen pfeilerartigen Streifen, wie solche mehrfach in den Reliefs von Gjölbaschi zu finden sind, in zwei Abteilungen von ungleicher Länge eingeteilt: eine kleinere zur Linken, eine größere zur Rechten. Die Darstellung der kleineren Hälfte (Fig. 1) führt uns in das Gemach der Penelope. Diese selbst steht zur Linken vom Beschauer neben einem Gerät, das wohl die Schmalseite eines Bettes darstellt, im Kreise der Ihrigen da, als eine Gestalt von höherem und völligerem Wuchs, welchen Athena ihr verliehen, ganz wie Homer (Odyssee XVIII, 195 und 210) sie schildert, wenn sie den Freiern gegenübertritt:

Hingesenkt vor die Wangen des Haupts hellschimmernde Schleier
Und an den Seiten ihr stand in Sittsamkeit eine der Jungfraun.

Rechts neben Penelope stehen vier Dienerinnen, mit denen soeben eine Scheidung nach guter und böser Gesinnung vorgenommen zu werden scheint. Ein Mädchen, welches „zum Zeichen ihrer Ergebenheit die Arme über der Brust kreuzt" wird von einer älteren Frau mit umschleiertem Haupt, vielleicht der „Schaffnerin", der Herrin als unschuldig vorge-

führt; eine andere Dienerin wendet sich traurig ab, als fügte sie sich der gerechten Strafe; die vierte endlich zieht mit dem Ausdruck frechen Hohns von dannen. Rechts erblicken wir den heimgekehrten Helden selbst, mit dem kurzen Schwert und einer brennenden Fackel in den Händen, vielleicht im Begriff, den Saal von dem Blute der Freier zu reinigen (Odyssee XXII, 481). Denn die Scene im Gemach der Penelope müssen wir uns zeitlich auf die Ereignisse folgend denken, welche nun rechts in der größeren Abteilung des Reliefstreifens dargestellt sind. Unmittelbar neben dem Trennungspfeiler (am rechten Ende von Fig. 1) öffnet sich eine Thür, durch welche soeben eine kleine Gestalt davonschleicht: es ist Melanthios, der Ziegenhirt, welcher den Freiern die beseitigten Waffen zurückbringen will. — Doch schon ist das Verderben über die Wehrlosen hereingebrochen: wir sehen (Fig. 2) Odysseus und etwas zurückstehend neben ihm Telemach, eben zum

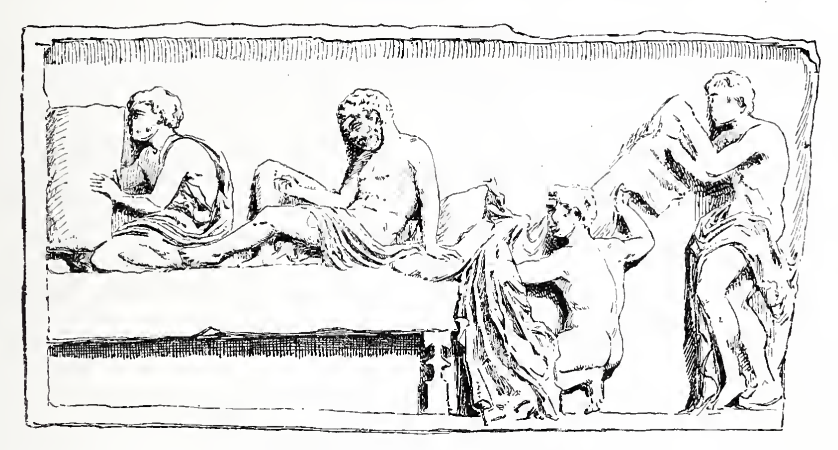


Fig. 3. Aus dem Freiermord des Odysseus.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Innenseite der Südmauer.

Angriff schreitend, genau wie die homerische Dichtung den Beginn des Mordens schildert, den Vater mit dem Bogen (der durch Malerei angedeutet war), den Sohn mit dem gezückten Schwert. Der große Mischkrug neben ihnen deutet das Gelage, die stützende Säule den Männersaal an, in welchem die Freier auf ihren Betten ruhen. Der erste, Eurymachos, erhebt halb aufgerichtet seine Rechte (Odyssee XXII, 45 ff.), zwei andere suchen Schutz hinter Tisch und Gewand; ein vierter greift schmerzerfüllten Antlitzes mit beiden Händen nach der im Rücken empfangenen Wunde; der fünfte ist schon hingestreckt, offenbar der Hauptschuldige, Antinoos, der nach des Odysseus Krone getrachtet, und zuerst von dem rächenden Pfeil getroffen wird (XXII, 15):

Aber Odysseus schnellte den Pfeil ihm gerad' in die Gurgel,
Daß aus dem zarten Genick die eherne Spitze hervordrang.
Nieder sank er zur Seit' und der Hand entstürzte der Becher.

Die folgenden Stücke variiren dieselben Motive auf immer neue Weise (Fig. 3 und 4). Es genügt, einfach darauf hinzuweisen, da schon aus dem oben Mitgeteilten klar ist, wie treu die Künstler sich an den Geist der Dichtung angeschlossen und mit welcher Prägnanz sie dieselbe in den Stil der Reliefplastik übertragen haben. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß kurz nach der Auffindung der Bildwerke von Gjölbaschi, welche die erste bisher bekannte Darstellung des Freiermordes in hellenischer Plastik enthalten,

in Corneto eine kleine bemalte Thonvase griechischen Ursprungs auftauchte, auf welcher der Gegenstand in verkürzter Fassung, doch mit denselben Hauptmotiven (Odysseus als Bogenschütze, Rückenwunde des einen Freiers, Vorhalten von Tisch und Gewand) behandelt ist. Das kleine, seither ins Berliner Museum gelangte Thongefäß stammt dem Stil seiner Bemalung nach aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Sonst war die Scene bisher nur in einigen Reliefs etruskischer Aschenkisten (s. Heinr. Brunns Publikation) beobachtet, welche trotz aller Abweichungen im Stil ebenfalls gewisse Grundzüge der Komposition bewahrt haben. Benndorf spricht die Vermutung aus, daß für alle diese nahen und entfernten Abzweigungen der Darstellung vielleicht der Freiermord von Polygnot in der Vorhalle des Tempels der Athena Areia zu Platää als Keim gedient habe. Leider ist uns über das Gemälde des Polygnot nichts Näheres bekannt.

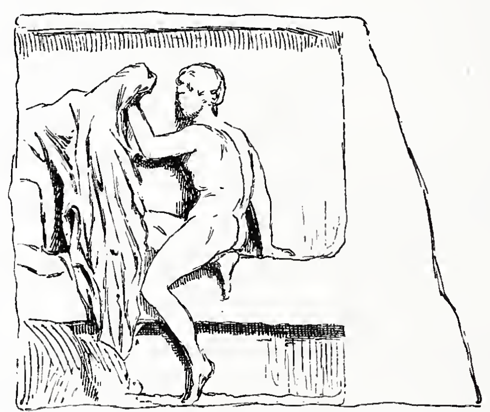


Fig. 4. Aus dem Freiermord des Odysseus.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Innenseite der Südmauer.

Künstlerisch noch reifer als die Komposition des Freiermordes ist die auf dem unteren Streifen desselben Mauerabschnittes dargestellte Kalydonische Eberjagd. Den Mittelpunkt des Ganzen, jedoch etwas nach links gerückt, weil er dorthin vorstürmt, bildet der Eber, den zwei Hunde von vorn und rückwärts anpacken. Nahe vor ihm, nur leider durch einen Bruch getrennt, der den Unterteil der Figur zerstört hat, steht Meleager, die Lanze gegen das Untier zückend, über dessen Haupt von rückwärts Theseus die Keule schwingt. Zur Seite des Meleager kämpft Peleus in voller Rüstung, mit Schwert und Schild, und hinter diesem steht, auf den Zehenspitzen hoch aufgerichtet, die schlanke Gestalt der Atalante, mit charakteristischer Bewegung eben den Pfeil abschießend. Noch drei weitere lebhaft bewegte Figuren reihen sich zunächst an. Dann kommt ein Ruhepunkt: der tödlich getroffene Ankaios wird von zwei Genossen aus dem Kampfe getragen und soll eben niedergelegt werden; ein anderer, leichter Verwundeter wird von dem Freunde, dessen Nacken er umfaßt hält, vorsorglich aus dem Kampfe geführt: ein an die bekannte schöne Gruppe des Frieses von Phigalia erinnerndes Motiv, das hier jedoch in umgekehrter Figurenstellung und mit einigen nicht eben glücklichen Modifikationen vorliegt. Eine nicht mehr deutlich erkennbare ruhigstehende Figur macht am linken Ende den Abschluß der Reihe. Die rechte Seite der Komposition, im Rücken des Ebers, ist naturgemäß etwas ruhiger gehalten. Auf drei Lanzenträger, welche zum Angriffe vorschreiten, folgen zunächst zwei Gestalten von etwas lebhafterer Bewegung, denen weiterhin zwei andere

herbeieilende folgen. Aber auch hier ist ein Ruhepunkt eingefügt: ein Verwundeter wird von dem Genossen im Rücken mit den Knieen unterstützt, wie er eben ohnmächtig niedersinkt. Dann fehlt ein Block; die Reihe muß hier aus mehr Figuren bestanden haben, als auf der anderen Seite. Nur der Schlußstein, der in die Westmauer eingebunden ist, hat sich erhalten; er zeigt die Figur, die wir hier unten als Schlußvignette beigefügt haben: einen Jäger, der zum Brunnen gelaufen ist, um einen Labetrunk für die verwundeten Genossen zu holen. Die erhobene Rechte zieht den (wohl in Malerei angedeuteten) Strick empor, und mit der Linken hebt er den schweren Eimer über den Rand des Brunnens: einer jener genrehaften, einfach menschlichen Züge, an denen die hellenische Kunst der besten Zeit so reich ist. C. v. L.

(Schluß folgt.)

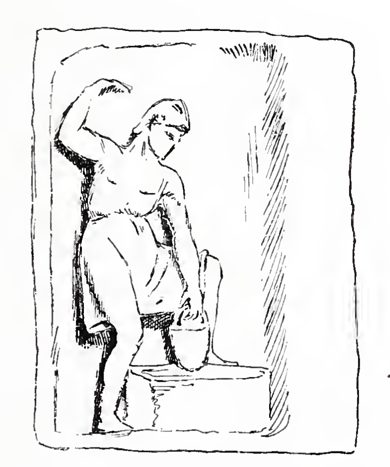


Fig. 5. **Aus der kalydonischen Eberjagd.**
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Innenseite der Südmauer.

Der Cupido des Michelangelo in Turin.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

So muß denn auch der Versuch, das genaue Vorbild der Turiner Statue zu finden, zunächst auf große Schwierigkeiten stoßen. Der erste Blick fällt dabei natürlich auf Florenz. Vasari erzählt in seiner Lebensbeschreibung des Giuliano und Antonio da San Gallo,[1] daß der erstere vom König Ferdinand von Neapel zum Dank für den Entwurf zu seinem Palast unter anderen Antiquitäten auch einen „Cupido che dorme, di marmo" zum Geschenk für Lorenzo Magnifico erhalten habe. Dies Ereignis fällt in das Jahr 1488. Lorenzo war über das Geschenk sehr erfreut und in Vasari's Zeit befand sich die Statue in der guardaroba des duca Cosimo. Ob es dieselbe Statue ist, die noch J. G. Keyßler[2]) in der Tribuna der Uffizien sah, ist nicht festzustellen. Nur sieben Jahre nach jenem Geschenk fertigte Michelangelo seinen Cupido nach einem antiken Vorbild: kein Zweifel, daß es eben jene aus Neapel stammende Statue war, die ihm vorgelegen hat. In Florenz sind heutzutage meines Wissens nur vier Statuen des schlafenden Cupido vorhanden, drei in den Uffizien (Dütschke III, 141, 143, 544) und eine im Palazzo Corsini al Prato (Dütschke II, 256). Von jenen hat man die zuletzt aufgezählte mit dem Geschenk an Lorenzo identifiziren wollen, mit welchem Rechte weiß ich nicht, wohl nur weil sie die beste der Florentiner Repliken ist. Mit der Turiner Statue stimmt keine derselben überein. Denn bei allen vieren fehlt das Löwenfell, der Kopf ist unbedeckt und die Hände halten Fackel oder Mohnköpfe. In Rom, wo, wie gesagt, die meisten dieser Statuen erhalten sind, finden sich auch einige, die der Turiner Statue sehr nahe stehen. Das eine der fünf Exemplare im Lateran[3]) weicht nur darin von ihr ab, daß der Bogen neben dem Köcher über dem Kopf und an einer etwas anderen Stelle liegt, auch die Löwenhaut in der Lage der Tatzen beträchtliche Verschiedenheiten zeigt. Noch näher steht ihr eine Statue des Palazzo Mattei[4]), von der wir nach Clarac eine Umrißzeichnung geben, doch auch bei ihr fehlt der Köcher und, wie es scheint, unterwärts die

---

1) Ed. Sansoni IV, 273.

2) Reisen durch Deutschland, 1776 I, 354, (mir nicht zugänglich, citirt nach Dütschke).

3) Garrucci, Mus. Lat. XL, Fig. 1.

4) Matz-Duhn, Antike Bildw. in Rom I, 284; Clarac, Mus. de sculpt. 644 A, 1459 B. Ganz ähnlich scheint ein nicht publizirter Eros im Pal. Doria Pamfili (Matz I, 285) und eine allerdings kleinere und fragmentirte Statuette im Studio Jerichau (Duhn 283) zu sein, doch wird bei beiden weder Bogen noch Köcher erwähnt.



Fortsetzung der Löwenhaut, von welcher letzteren ein Zipfel statt des umgewickelten Gewandstückes über den linken Arm gelegt ist. Es bestätigt sich also auch hier die Bemerkung, daß keines der antiken Exemplare dem anderen in allen Punkten gleicht.

Angesichts dieser Thatsache ist es entscheidend, daß in der Antikensammlung des Schlosses Catajo bei Battaglia in der Nähe von Padua sich die Statue eines schlafenden Eros befindet, die mit demjenigen des Michelangelo bis auf die Einzelheiten der Attribute genau übereinstimmt. Das Heraufschieben des linken Flügels, die Lage des Köchers in seinem Verhältnis zum Kopf, die Anordnung der beiden Löwentatzen, deren eine über den rechten Arm, die andere nur mit einem Stückchen über den Bogen fällt, die Rachen- und Zahnbildung an dem über den Kopf gezogenen Löwenfell, besonders aber das charakteristische, weil unmotivirte Gewandstück, das sich um den linken Unterarm wickelt: alles ist identisch. Nur die Tatze hinter dem Knaben, die man bei der gewöhnlichen Ansicht nicht sah, ist weggelassen, der rechte Flügel, bei dem Original etwas verkrüppelt, ist vergrößert worden, und die verstümmelte Eidechse nahe dem rechten Fuße des Schläfers, die der junge Künstler wahrscheinlich nicht verstand, hat er durch das Ende des hier herabfallenden Löwenschwanzes ersetzt. Doch sind diese Abweichungen so gering, daß es um ihretwillen nicht einmal nötig schien, eine flüchtige Umrißzeichnung der Statue beizufügen, da dieselbe doch mit derjenigen des Turiner Cupido im wesentlichen identisch sein würde. In dieser Statue haben wir also ohne Zweifel das Geschenk des Königs von Neapel an Lorenzo Magnifico wiederzuerkennen. Dieser aber wird sie in dem bekannten Garten seines Kasino bei S. Marco aufgestellt haben, in welchem unter anderen Künstlern auch der jugendliche Michelangelo seine Studien gemacht hat. Vasari im Leben des Torrigiano (ed. Sansoni IV, 258) erzählt, die größere Masse der dort aufbewahrten Antiken sei nach der Vertreibung des Piero Medici verkauft und erst 1512 bei der Rückkehr des Giuliano Medici zum Teil wiedererstattet worden. Manch wichtiges Stück aus mediceischem Besitze mag damals in die Hände des Florentiner Adels gekommen sein. Die Sammlung von Catajo gehörte früher der venezianischen Familie der Obizzi, und daß es im 15. Jahrhundert auch in Florenz Obizzi gab, geht daraus hervor, daß Ghiberti nach seinem eigenen Bericht eine Grabplatte für einen Obizzo fertigte. Wir können uns darum durchaus nicht wundern, eine Statue, die einst Lorenzo Magnifico besessen, in Catajo wiederzufinden.[1])

Für die Geschichte des Antikenstudiums im 15. Jahrhundert ist der Cupido Michelangelo's von großer Wichtigkeit[2]). Man würde sich — trotz des Namens Renaissance — täuschen, wenn man das Wesen der Plastik und Malerei des Quattrocento in die Nachahmung oder das Studium der Antike setzen wollte. Es ist bezeichnend für die verschiedenen Bedingungen der drei Künste, daß, während an der Spitze der Renaissance-Architektur zwei der Antike ungemein kongeniale Meister, F. Brunellesco und L. B. Alberti stehen, die beiden Bildhauer, welche der Plastik ihrer Zeit die Wege gewiesen haben,

1) Vgl. die „Ricordi sui Colli Euganei", Padua (ohne Jahr), deren Kenntnis ich der Güte A. v. Reumonts verdanke.

2) Die Bestrebungen der Renaissancekünstler der Antike gegenüber hat A. Springer „Die Anfänge der Renaissance in Italien," (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, S. 29 ff.) in einer Weise geschildert, die jene Arbeit zur Grundlage aller ähnlichen Studien machen muß. Unter den jüngeren einschlägigen Arbeiten konnte besonders die inhaltreiche Studie Wickhoffs „Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's", in den Mitth. d. Inst. für österr. Geschichtsforschung 1882, p. 409 ff., trotz einiger abweichenden Anschauungen mehrfach benutzt werden.

Donatello und Verrocchio, sowie der große Reformator der Malerei, Masaccio, von den antiken Formen sehr wenig beeinflußt worden sind. Man mag bei Donatello noch so viel antike Anklänge finden, ja seinen ganzen Reliefstil mit Recht auf antike Vorbilder zurückführen, das, was ihm seine durchschlagende Bedeutung unter den zeitgenössischen Künstlern verschafft hat, ist nicht sein Studium der Antike, sondern jener rücksichtlos gewaltige Naturalismus, der allen seinen Werken den Stempel einer aus dem vollen Leben schöpfenden Künstlerphantasie aufdrückt. Und dieser selbe Naturalismus, nur der durchschnittlichen Fassungskraft angepaßt und mit sorgfältiger Methode in lehrbare Form gebracht, stempelt Verrocchio zum großen Lehrmeister seines Jahrhunderts[1]), diese selbe Naturwahrheit läßt Masaccio als das Muster aller älteren Florentiner Maler und in den Augen Vasari's als den Schöpfer eines neuen Stiles erscheinen.

Und es war wirklich ein gutes Zeichen für die Lebenskraft der Renaissancekunst, daß sie nicht mit dem Kopiren aus zweiter Hand begann, sondern auf die Quelle aller wahren Kunst zurückgehend in ungebundener Schaffenslust die Bande gesprengt hat, die eine übermächtige Kultur ihr anzulegen im stande war. Wohl konnten die dekorativen Arbeiten römischer Verfallzeit, die vor dem Funde der berühmtesten Werke antiker Skulptur die italienischen Sammlungen füllten, auf Künstler, wie Bertoldo und Giuliano da San Gallo, einen maßgebenden Einfluß üben, die größten Geister der Zeit standen ihnen frei und unbefangen gegenüber. Und doch, in diesen Dutzendarbeiten lebte etwas, was auch auf ihre Phantasie einen unwiderstehlichen Zauber üben mußte. Je mehr sie von Anfang an ihre Hauptstärke in der realistischen Durcharbeitung der Form suchten, um so mehr waren sie disponirt, die Kompositions- und Bewegungsmotive auf sich wirken zu lassen, die als ein unveräußerliches Erbe der alexandrinischen Kunst auch unter der unscheinbaren Hülle jener dekorativen Werke sich erhalten hatten. Die Benutzung dieser Motive vor allem hat der Renaissancekunst ihren vorwiegend formalen Charakter gegeben.

Von der Kenntnis der Schriftsteller zum Verständnis der antiken Monumente war noch ein weiter Schritt und das Quattrocento hatte ihn noch lange nicht gethan. Daß die Rossebändiger vom Monte Cavallo Dioskuren seien, das war sogar den Römern zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wie wir aus Albertini's Mirabilia sehen, noch völlig fremd, und wo er einmal, was selten geschieht, die Bedeutung einer Statue nennt, wie bei Flußgöttern, da zeigt er durch die Benennung: Bacchus, Saturn oder Neptun, zwischen denen er schwankt, deutlich, wie wenig man im Durchschnitt damals auf den Inhalt der antiken Kunstwerke einzugehen verstand. Und besser stand es im Quattrocento selbst nicht mit den Spitzen der geistigen Bildung. Bei der Beschreibung einer Gemme mit der Darstellung des Diomedes, der das Palladion raubt, im Besitz des Niccolo Niccoli, verweilt Ghiberti in seinem Kommentar[2]) mit großer Ausführlichkeit bei dem Bewegungsmotiv, das ihn durch seine Eleganz und Elasticität anziehen mochte, aber über den Gegenstand spricht er keine Vermutung aus.

Als derselbe Ghiberti bei der Arbeit des Konkurrenzreliefs für die Thür des Baptisteriums nach einem Motiv für seinen Isaak suchte, da bot sich ihm als geeignetes Vorbild der aufs Knie niedergestürzte Niobide dar, der mit trotzigem Blick gen Himmel sieht.

1) Über Verrocchio vgl. jetzt besonders die erfolgreichen Forschungen W. Bode's im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen 1882, S. 1 ff.

2) Abgedruckt in der Einleitung zur ed. Lemonnier des Vasari, Band I.

Die große Florentiner Gruppe, in der diese Figur ebenfalls vorkommt, war noch nicht gefunden, und keiner kannte die Bedeutung der vereinzelten, jetzt in den Uffizien aufgestellten Replik, die sich offenbar schon damals in Florenz befand. Doch was kümmerte Ghiberti die Bedeutung jenes Jünglings, was war ihm Niobe und die Niobiden? Ihm gefiel das Motiv und er wählte aus ihm diejenigen Züge heraus, die ihm für seinen Zweck passend erschienen. So machte es auch Donatello bei seinem Cupido im Nationalmuseum zu Florenz. Nicht weniger als drei antike Figuren haben zu seiner Komposition beisteuern müssen. Vom Eros entlehnte er den Kopftypus und die Bewegung der Hände, die in kleinen Bronzen oft zum Pfeilschuß in dieser Weise erhoben sind: sie lassen sich bei Ergänzung von Bogen und Pfeil wohl erklären, ohne diese Attribute haben sie keinen Sinn. Von einem Satyrknaben nahm er das Schwänzchen, vom Attis die Hosenbekleidung. Dazu fügte er noch die Schlangen aus eigener Erfindung hinzu: ein rechtes Muster der äußerlich-eklektischen Art, wie die eigentliche Frührenaissance die Antike zu verwerten liebte.

Aber neben dieser formalen Einwirkung gab es auch eine inhaltliche. Die Bronzethüren von S. Peter vom Jahre 1455 (inschriftlich) illustriren die Metamorphosen Ovids, die zahlreichen cassoni der Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts die römischen Historiker, Botticelli's allegorische Bilder, Michelangelo's Götterschießen und Rafaels Psychefresken Lucian und Apulejus. Aber gerade hier ist die künstlerische Erfindung um so freier und selbständiger, die Anlehnung an die Antike um so geringer: es sind zwei Strömungen, die unabhängig neben einander hergehen, die eine entsprang dem Kreise der Künstler selber, die andere dem der beratenden Gelehrten. Kein Wunder, daß man auf diesem zweiteiligen Wege nicht zu einer organischen Verschmelzung der antiken und modernen Kultur kommen konnte.

Auch Michelangelo hat in seiner Jugend diese beiden Einflüsse auf sich erfahren. Nachdem er ganz zu Anfang seiner Thätigkeit in der Madonna della scala dem durch Bertoldo ihm vermittelten Realismus Donatello's gehuldigt hatte, begann durch Polizians Einfluß der Inhalt der antiken Poesie auf ihn zu wirken, Ovids Schilderung begeisterte ihn zu seinem Relief der Kentaurenschlacht: und richtig, wenn auch der Charakter der Reliefbehandlung von römischen Sarkophagen beeinflußt ist, die Komposition des Ganzen und die Bewegung jeder einzelnen Figur schöpft der junge Künstler rein aus seinem Innern; jeder Bande, jeder Anlehnung bar schafft er ein Werk, das weder griechisch noch römisch, sondern einfach michelangelesk ist. Es folgt die Zeit des strengen anatomischen Studiums, das schon in der Kentaurenschlacht so siegreich durchgedrungen war: es entsteht der Giovannino, ein wunderbarer Akt im Sinne der Frührenaissance. Aber noch während seiner florentinischen Zeit kam Michelangelo ganz und voll in das antike Fahrwasser hinein. Die Restauration eines Bacchustorso, jetzt in den Uffizien,[1]) gab ihm Gelegenheit, das in der antiken Kunst so häufige Motiv des mit einer kleineren Nebenfigur gruppirten Bacchus in seiner Weise umzudeuten und zu verändern, woraus sich dann späterhin die Idee zu seinem Bacchus im Bargello entwickelte. Das interessanteste Beispiel seiner rein formellen Nachahmung der Antike ist aber der Apoll im Kensingtonmuseum, dessen Vorbild Wickhoff in überzeugender Weise in der knieenden Barbaren-

1) Nach einer glücklichen Entdeckung von Bayersdorfer. Vgl. Bode, Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1882.

Statue der Galleria dei Candelabri des Vaticans nachgewiesen hat.[1]) Freilich vertauschte Michelangelo bei seiner Kopie die Beine, krümmte auch das vorgesetzte Bein stärker und senkte den Kopf mehr abwärts, aber der Gesamteindruck der Stellung und besonders die Biegung des Oberkörpers und die Haltung der Arme sind sehr verwandt. Daß diese Haltung zwar bei einem niedergestürzten Barbaren, der sich mit dem Schild gegen einen höherstehenden, vielleicht berittenen Gegner verteidigt, einen Sinn habe, bei einem Apollo aber schlechterdings unverständlich sei, daran dachte er wohl nicht einmal. Und Ähnliches läßt sich auch vom Adonis sagen, dessen Stellung einem ruhigen Schläfer wie Endymion angemessener erscheint, als einem zum Tode Verwundeten. Michelangelo war eben durch diese Werke in jene Richtung hineingekommen, welche ich als die der rein formalen Bewegungsmotive bezeichnen möchte. Sie steigert sich in der Matthäusfigur und erreicht in der Decke der Sixtina und den Mediceergräbern ihren höchsten Gipfel. Was ihn interessirt, ist in erster Linie das möglichst reiche und interessante Motiv der nackten Einzelfigur, dies entspringt zuerst in seiner Phantasie, und ihm legt er dann den Inhalt, oft gewaltsam, oft auch gar nicht, unter. Nachdem er anfangs an der Hand der Antike die schwierigsten Probleme durchgearbeitet hatte, betritt er zuerst mit dem Bacchus seinen eigenen Weg; das unvergleichliche Schwanken der Hauptfigur[2]) mit ihrer fein abgewogenen Ponderation ist ganz sein Eigentum und fand sich in keinem seiner Vorbilder angedeutet. Als er nun gar in Jacopo della Quercia den kongenialen Geist gefunden, der ihn schon früher vorübergehend gefesselt hatte und in dessen Spuren weitergehend er ganz diesem formalen Triebe folgen konnte, da war die Nachahmung der Antike zu Studienzwecken für ihn vorbei, er warf die Krücke fort, an der er gehen gelernt hatte.

Der schlafende Cupido steht zeitlich zwischen dem Giovannino und dem Apollo des Kensingtonmuseums in der Mitte, er ist das erste Werk, mit dem sich Michelangelo ganz rückhaltslos der Antike hingab, ja meines Wissens ist er überhaupt die älteste einem antiken Muster genau nachgeahmte Statue der Renaissance. Er ist in dieser Beziehung den auf Raffael zurückgeführten drei Grazien bei Lord Ward, die freilich um etwa ein Jahrzehnt später entstanden sind, durchaus parallel. Sind beide Künstler genau im selben Lebensalter auf dieser Stufe ihrer Entwicklung angelangt? Nichts stückweise Entlehntes, nichts Halbverstandenes oder durch willkürliche Zusätze Verderbtes, wir sehen das antike Werk mit allen Details, mit allen Attributen, aber, wie wir zeigen werden, stilistisch modifizirt, in die moderne Kopie übertragen vor uns. Hat etwa der Zweck der Fälschung den jungen Künstler, der ja sonst selbst in der Jugend der Antike frei gegenüberstand, einmal vorübergehend zu einer so genauen Imitation veranlaßt? Aber nach Condivi ist es Lorenzo di Pierfrancesco gewesen, der erst nach Vollendung der Statue den Rat der Fälschung gegeben hat. Was ihm den Meißel führte, das war vielmehr derselbe jugendliche Nachahmungstrieb, der in dem Bilde nach Schongauers Versuchung des Antonius sich zum erstenmale bethätigt und in der Kopie nach der Zeichnung eines Kopfes, mit der er den eignen Besitzer täuschte, schon jenen Übergang zum schalk-

---

1) S. Wickhoff, a. a. O, S. 425 ff. Das späte Pasticcio des Giustiniani'schen „Paris" hätte aus dem Spiel bleiben sollen, dagegen könnte man noch die zu derselben Serie gehörige Perserstatue in Aix (Benndorf, Mitth. d. arch. Inst. 1876, Taf. VII; vgl. Overbeck, Gesch. der griech. Plast. II, Fig. 124, Nr. III, 4 und 5) anführen.

2) Ich brauche nur auf die gelungene Beschreibung bei Springer, Raffael und Michelangelo, S. 18 zu verweisen.

haften Betrug gemacht hatte, der mehr dem Stolz auf die eigene Geschicklichkeit als der Gewinnsucht seine Entstehung verdankt. Dazu mochte dann als zweites Motiv die jenem Zeitalter eigene tiefe Verehrung für die Antike kommen und — last not least — die Überzeugung, wie viel sich aus diesem Motiv mit seinen Mitteln machen lasse.

Der Kardinal Riario, der auf Michelangelo durch den rechtzeitig erkannten Betrug aufmerksam geworden war, hatte den Künstler im Sommer 1496, wie wir sahen, nach Rom kommen lassen. Michelangelo schreibt am 2. Juli 1496 an seinen Vater (Milanesi, Lettere, Nr. 342) über den Empfang des Kardinals:

„Dipoi il Cardinale mi domandò, se mi bastava l' animo di fare qualcosa di bello. Risposi ch' io non farei si gran cose (nämlich wie die offenbar antiken Statuen, über die der Kardinal ihn um seine Meinung gefragt hatte) e che e' vedrebe quello che farei. Abiamo comperato uno pezo di marmo d' una figura del naturale e lunedi comincerò a lavorare". Aber der Kardinal scheint dem Künstler schlecht oder wenigstens säumig gelohnt zu haben, denn ein Jahr darauf, am 1. Juli 1497 schreibt derselbe wiederum an seinen Vater:

„Non vi maravigliate che io non torni; perchè io non ò potuto ancora aconciare e' fatti mia col Cardinale, e partir no mi voglio, se prima io non son sodisfatto e remunerato della fatica mia; e con questi gra' maestri bisognia andare adagio perchè non si possono sforzare". (Milanesi 1.)

Ungefähr um dieselbe Zeit hatte ihm der in Rom in der Verbannung lebende Piero Medici einen Auftrag gegeben, aber die wahrscheinlich für den Kauf des Marmorblocks versprochene Abschlagszahlung nicht ausgefertigt. Am 19. August 1497 schreibt Michelangelo (Milanesi 2): „Io tolsi a fare una figura da Piero de' Medici e comperai il marmo: poi noll' ò. mai cominciata perchè non mi à fatto quello mi promesse: per la qual cosa io mi sto da me efo una figura per mio piaciere e comperai un pezo di marmo ducati cinque e non fu buono: ebi buttati via que' danari: poi ne ricomperai un altro pezzo, altri cinque ducati, e questo lavoro per mio piaciere".

Diese Briefe sind in mehrfacher Beziehung wichtig. Ganz selten kommt es vor, daß Michelangelo einmal eine Statue, an der er arbeitet, mit Namen nennt. Der David ist für ihn und seine Zeitgenossen nur der Gigante, den einen Sklaven für das Denkmal Julius' II. beschreibt er mit den Worten (Milanesi 354): „Io lavoravo in sur una figura di marmo, ritta, alto quattro braccia, che à le mani drieto". Den Cupido nennt er einfach „el bambino" und so heißt es auch hier schlechthin „una figura", „una figura del naturale". Der Gegenstand wird nicht genannt und war dem Künstler gewiß ziemlich gleichgültig. Mit einer dieser Statuen kann der Apoll des Kensingtonmuseums sehr wohl identisch sein. Zwar wurde dieser nach Condivi für Jacopo Galli gefertigt. Aber Michelangelo mag ihn erst für sich gemacht und dann an seinen späteren Gönner abgetreten haben. Können wir uns wundern, daß schon Aldrovandi und Condivi nicht mehr wußten, ob es eigentlich ein Cupido oder ein Apollon sei[1])? Wichtig aber ist es besonders zu sehen, in welch knauserigen Verhältnissen der 21jährige Jüngling jene Gruppe von Werken schuf: unsichere Aufträge, trügerische Versprechungen, schlechte Bezahlungen; genug um auch einen weniger feinfühligen Menschen als Michelangelo aus einem gutmütigen, leichtgläubigen Knaben zu einem mißtrauischen, unzufriedenen Manne zu machen. Ein Glück, daß der Geldzuschuß

1) Vgl. hierüber Michaelis, in dieser Zeitschrift, 1878, S. 158 ff., und Wickhoff, a. a. O.

seines Gönners es ihm ermöglichte, auch ohne Verdienst eine Zeitlang zu leben. Dadurch aber erhalten alle jene in Rom und auch schon vorher geschaffenen Werke (abgesehen von den beiden Statuen für die arca di San Domenico in Bologna) mehr oder weniger den Charakter frei gewählter Studien. Dies giebt sich auch in der Auswahl der Motive kund: die beiden frühen Reliefs zeigen eine sitzende bekleidete Einzelfigur und eine bewegte nackte Menschenmasse, der Giovannino ist ein stehender Knabe, der Cupido ein liegendes Kind, der Apoll ein knieender Jüngling: in Bewegungen wie Alter zeigt sich eine absichtliche Mannigfaltigkeit, die auf das lebhafte Streben nach eigener Belehrung hinweist. Und gerade bei dieser freien Wahl der Gegenstände lag dem Künstler der Blick auf die Antike um so näher: eine Figur aus der Sammlung des Kardinals Grimani begeisterte ihn zu seinem Apoll, eine Statue des Lorenzo Magnifico zu seinem schlafenden Cupido. Gerade in der Bildung des Kinderkörpers hatte Michelangelo noch viel zu lernen: das zeigt das Kind der Madonna della Scala mit seinem kleinen Kopf und dem dicken rechten Arm. So hatte er denn um so mehr Grund, in der Lage und den Proportionen wenigstens sich seinem Vorbild genau anzuschließen. Aber er müßte nicht Michelangelo, nicht der Schöpfer des Giovannino gewesen sein, wenn er nicht in anatomischer Beziehung weit darüber hinausgegangen wäre.

Ein Vergleich der beiden Statuen, wie er allerdings mit Erfolg nur bei einer Nebeneinanderstellung der Gipsabgüsse möglich sein würde, ist in hohem Grade instruktiv. Selbst in der Kopfform und dem Ausdruck des Gesichtes ist die Statue von Catajo zu Grunde gelegt. Stirn und Nase, wenn auch runder und voller, sind doch in der Tendenz der Linien sehr verwandt, die Haare sind noch nicht in jene dicken glatten Büschel gelegt, die für Michelangelo so charakteristisch sind, sondern in parallelen Einschnitten nach römischer Weise behandelt, der Mund hat noch nicht die vorgeschobenen und zusammengepreßten Lippen, die seinen beiden Madonnen und dem Kind der Madonna von Brügge den eigentümlich mürrischen Ausdruck verleihen, in zartem Lächeln ist er — ganz wie am Original — halb geöffnet, als ob ein süßer Traum das Lager des Schläfers umspielte. Auch bei den Augen kann man, da sie geschlossen sind, natürlich nicht jene dicken, beinahe zufallenden Lider beobachten, die besonders seine Werke jener Zeit auszeichnen. Kaum aber wenden wir uns zum Körper, so entdecken wir gewaltige Verschiedenheiten.

Da, wo am Original die Formen durch die Hand des Kopisten leer und flach geworden sind, die Haut wie eine lederne Hülle über den inneren Teilen liegt und ihren Organismus mehr verdeckt als klar macht, da sehen wir bei Michelangelo eine Feinheit der Naturbeobachtung, die den Marmor zum Fleisch werden läßt. Alle Formen sind ins Vollere, ins Herkulischere, möchte ich sagen, umgebildet. Das ungemein energische Heraustreten der Hüfte, der elastische Leib mit seinem meisterhaften Übergang in die Beine, die schwellende Teilung des Oberschenkels deuten auf vollkommen neue Durcharbeitung am Modell, das Herausdrücken der rechten aufliegenden Wade, das Stauen der Haut an den Fußgelenken, den unvergleichlich lebendigen Kontur des rechten Unterarms, wird man bei der Statue in Catajo vergeblich suchen, dagegen bei dem Kinde der wenig späteren Madonna von Brügge im wesentlichen in derselben Weise finden, und man braucht sich nur der Putten Verrocchio's und seiner Schule mit ihren übertriebenen Schwellungen und tiefen Einschnitten zu erinnern, um zu verstehen, welch entscheidenden

Schritt hier Michelangelo — an der Hand der Antike — zur Hochrenaissance gethan hat. Tadellos ist die Behandlung der Nebendinge, der weichen Federn mit ihrer charakteristischen flammigen Oberfläche, der wellig modellirten, bis in das kleinste Detail durchgeführten Löwenhaut, die am Original so sehr vernachlässigt ist. Und wenn man auch zugeben mag, daß die Falten des um den linken Arm gewickelten Gewandstückes — wiederum im Anschluß an das Vorbild — härter und gerader eingeschnitten sind als man es von Michelangelo erwarten sollte, so wird man doch andrerseits bei einem Vergleich des Löwenkopfes mit dem der römischen Statue anerkennen, daß eine solche bewußte Verbesserung, so markige und charakteristische Formen nur bei einem Künstler allerersten Ranges, nur bei Michelangelo möglich sind, und daß er hiermit gewissermaßen seinen Namen auf das Werk gesetzt hat. Man muß mir vorläufig glauben, wenn ich nach genauer Vergleichung beider Werke sage: So hoch die jugendkräftige Renaissancekunst in der Wiedergabe des frischen pulsirenden Lebens selbst über den besten Kopistenarbeiten römischer Zeit steht, so hoch steht der Cupido Michelangelo's über seinem Vorbild in Catajo. Man hat ihn von archäologischer Seite bisher als eine „römische Dutzendarbeit nach einem trefflichen Original" bezeichnet; es sollte mich freuen, wenn ich nachgewiesen hätte, daß er eher „ein treffliches Original nach einer römischen Dutzendarbeit" genannt zu werden verdient.

Konrad Lange.



Friedrich Gauermanns Einnahme-Buch.

Ein Beitrag zur Charakteristik des Künstlers

Von Carl von Lützow.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

1839	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Herbst (145)	Ein Apfelschimmel in einem Stall. — Ungefähr 1 Schuh. Auf Holz.	Hr. Fleischhacker	200
1840 November u. Dezember 1839 gemalt. Jänner (146)	Eine Partie mächtiger, schroffer Felsen rechts, die sich im Waldbach klar spiegeln; das Wasser fließt ruhig an den Felsen, nur mehr vorn rauscht es über Steine. An die Felswand schließt sich ein Abhang an, auf dem alte Tannen und eine Buche stehen, weiter am Hügel eine Bauernkäusche unter Bäumen. Den Hintergrund macht der Watzmann und die Herrenrain-Alpe; herbstliche große Wolkenmassen, durch die ein Sonnenstrahl bricht. Im Vordergrund am Bach steht ein Karren, mit Ochsen und einem Pferd bespannt, und ein erlegter Hirsch, der aufgeladen werden soll. Mehrere Hunde umgeben den Hirsch. Ein Jäger schickt sich an, um den Hirsch aufzubrechen. Ein Forstmeister zu Pferd ordnet an; ein alter Mann legt Tannengraß auf den Karren, ein Bauernknabe trinkt aus dem Hute und ein Jägerknabe kuppelt die Hunde zusammen; rechts Bäume. — 6 Schuh lang, $4\frac{1}{2}$ Schuh hoch.	Graf Nako	1800
Jänner Februar (147)	Eine Füchsin oder Fex mit Jungen über einer Wildente bei ihrem Gschleif. Im Vordergrunde ein sumpfiges Wasser, mit Gras und Schilf bewachsen, durch welches sich ein anderer Fuchs herbeischleicht. Links eine Tanne und rechts sieht man neben dem Felsen in einen Wald hinein. — Ungefähr 2 Schuh, überhöht.	Hr. Fleischhacker	600

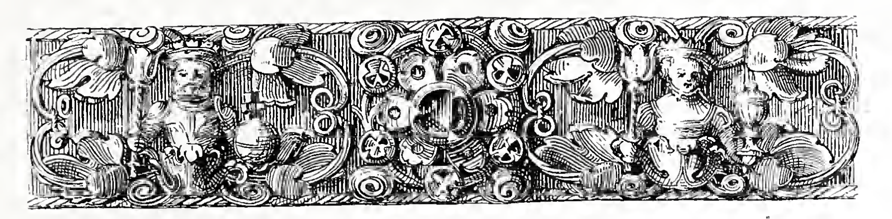
1840	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
März April (148)	Ein erlegter Hirsch wird auf einem mit zwei Ochsen bespannten Karren durch einen Hohlweg aus einem Wald geführt. Drei Hunde begleiten den Hirsch, im Dunkel des Waldes sieht man einen Jäger im Gespräch mit einem Bauer nachkommen. Die Ochsen leitet ein alter Bauer. Sumpfiges Gewässer im Vordergrunde. Eine hügelige Entfernung; graue regnerische Herbstluft. Rechts gegen den Vordergrund steht ein alter Eichenstamm; Schwärme von Vögeln ziehen in der Luft. — Auf Holz. — 2 Schuh, 8 Zoll. — 2 Schuh, 1 Zoll.	Wiener Kunstverein. Rothschild	900
Sommer (149)	Eine Alpe in der Gegend von Berchtesgaden. Eine Sennerin steht mit dem Melkfechter bei zwei Kühen und sieht in die Tiefe hinab, wo sie einen Sennen mit Vieh heraufkommen sieht. Ein Pferd mit einem Fohlen und mehrere Schafe liegen auf dem Hügel; rechts die Alphütte; ein Mädel melkt Ziegen, ein Knabe spielt auf einer Pfeife, ein alter Bauer sitzt unter der Hüttenthüre und ißt Milch. Kühe und Ziegen liegen an der Hütte, auf dem Dache steigt ein Zicklein herum. Abendbeleuchtung. Neben dem Untersberg sieht man in die weite Ferne hinaus auf einen See. Im Vordergrund auf einem Felsen ein dürrer Baum; neben demselben stehen viele Alpenblumen. — 3 ½ Schuh lang.	Arthaber	300 Dukaten.
Sommer (150)	Heftiger Gewitterregen in einem Gebirgs-Dorfe; links öffnet eine Dirne das Scheuerthor, wo das Vieh sich hineindrängt, Kühe voraus und Pferde; auf dem einen sitzt ein Bursche, die Hände im Sack. Ein Fohlen, Ziegen und Schafe laufen umher. Rechts im Dorfe sieht man in eine Schmiede, wo Pferde beschlagen werden. Der Wind saust in den Bäumen, von den Dachrinnen fließt das Wasser, welches vom Wind gepeitscht wird. Unter dem Dache kauern sich die Hühner zusammen. Das kleine Bächlein, das durchs Dorf fließt, ist angeschwollen und ausgetreten. Im Regenduft sieht man Gebirge. — 2 ½ Schuh lang.	Kraigher nach Triest	800
Frühjahr (151)	Landleute flüchten sich unter Bäume bei einem Gewitter, einer führt ein Pferd, neben dem ein Fohlen läuft; weiter rückwärts sieht man einen halb mit Korn geladenen Wagen. — Ungefähr 2 Schuh lang.	Kunstverein. Gewonnen Fürstin Marie Liechtenstein	800

1840	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Jänner Februar (152)	Ein Scheibenschießen in Tirol, die Preise sind: ein großer Stier, ein Kuhkalb und ein Ziegenbock, an einen Baum gebunden. Die Schießstatt ist unter einer großen Linde; an einer langen Tafel sitzen Tiroler Schützen mit ihren Mädeln; links das Wirtshaus, wo Musik ist und ein Wagen eben abfährt. Rechts auf einem Hügel die Scheiben, im Mittelgrund der Ort und ein Blick auf ferne Gebirge. — 4 Schuh lang. — Leinwand.	Fürst Schwarzenberg	2000
1841			
Sommer (153)	Das Dorf Krün im bayerischen Hochgebirge; Kühe kommen zur Tränke; beim Baum steht ein Landmann; eine Bäuerin mit einem Kinde auf dem Arm, ein Mädchen mit einer Ziege, ein Bursche trinkt am Brunnen, mehr rückwärts reitet einer; Landleute kommen ins Dorf herein, im Vordergrunde mehrere Schafe und Ziegen. Links und rechts Bauernhäuser, im Hintergrund Gebirge. — 3 Schuh, 2 Zoll lang. — Auf Leinwand.	Pausinger	300 Dukaten.
Sommer (154)	Die Schmiede in der Ramsau; ein Schimmel wird beschlagen, ein paar Bauern halten ihn, während der Schmied den vordern Fuß aufhält. Unterm Vordach stehen zwei Pferde, ein kranker Ochs liegt angebunden. Man sieht in ein romantisches Thal, aus dem ein Waldbach kommt, ein Gebirgsweg führt bergab, auf dem eine Sennerin mit Ziegen kommt. Im Hintergrund Gebirge. An der Schmiede ein kleines Wasserrad, welches den Blasbalg treibt. — 3 Schuh, 3 Zoll breit.	Hr. v. Arthaber	350 Dukaten.
Winter (155)	Füchse schicken sich an, einem Adler seine Beute abzujagen, in einer Wildnis. — 3 Schuh, überhöht. Grauer Ton.	Kunstverein	900
Sommer (156)	Ein Reh mit einem Jungen liegt an einem Wasser; der Rehbock steht darin; links eine Felsenwand mit einer alten Tanne; die Felsen spiegeln sich im Wasser. Im Hintergrunde Wald und Gebirge. — 1 1/2 Schuh ungefähr, überhöht. Grauer Ton.	Baron Pereira	400
Sommer (157)	Ein Fuchs schleicht sich lauernd an einem Felsen vorbei, links ein stehendes Wasser und Wald. — 6 Zoll breit ungefähr. — Holz.	Schuh	(Ohne Preisangabe.)

1841	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Winter (158)	Eine Kuh; vor ihr liegt das Kalb, links bei der Sennhütte sieht man Kühe, an der Hütte eine Tanne. Weite Ferne. Auf Holz. — 1 Schuh lang.	Ballarini	—
1842 Sommer (159)	Landleute eilen von der Feldarbeit dem Orte zu, einige sitzen auf dem Leiterwagen, Kühe und Schafe folgen. Der Weg zieht sich an dem Ufer des Sees hin nach dem Dorfe. Über dem fernen Schneegebirge geht ein Gewitter nieder. Der See ist ziemlich bewegt; ein alter Fischer bindet seinen Kahn an einen Strauch. Rechts stehen Eichen, in denen ein heftiger Wind sichtbar ist. Links im Vordergrund ein dürrer Baum mit einem Heiligenbild. — Auf Holz. — 3 1/2 Schuh lang, 2 Schuh, 9 Zoll hoch.	Graf	400 Dukaten.
(160)	Ein Naturstudium. Bruck im Pinzgau.	H. Fleischhacker	400
(161)	Eine Fischerhütte am Zellersee.	Arthaber	300
Winter (162)	Brunnen von Zell am See; ein Bauer mit zwei Pferden, die einen Pflug nachziehen, kommen zur Tränke; Kühe und Landleute sind am Brunnen. — 3 Schuh lang, 2 Schuh 4 Zoll hoch.	Graf Beroldingen	300 Dukaten.
1843 Winter (163)	Der Gosau-See mit dem Dachstein. Im Vordergrunde führt ein Weg über einen Hügel herab, auf eine alte Brücke, die über dem Bach, dem Ausfluß des Sees, angebracht ist. Große alte Tannen stehen auf dem Grund und links fließt der Bach über große bemooste Steine an einer Felsenwand vorbei. Mit einem Pferd führt ein Bauer einen erlegten Hirsch auf einem Karren heraus, dem Jäger und Hunde folgen. — 3 Schuh 10 Zoll lang. — Auf Leinwand. Bläulich-graue Beleuchtung.	Prinz Rohan, Prag	500 Dukaten.
Winter (164)	Ein Reh mit einem Jungen, aus dem Wald kommt der Bock. Rechts Wasser und Felsen. 1 1/2 Schuh hoch. Grauer Ton.	Kunstverein	500
Frühjahr (165)	Kampf mit einem Stier und einem Bären; der Bär wird an den Felsen gedrückt; links scheuen Kühe, weiter im Mittelgrund die Alpe. Düstere Beleuchtung. — Über zwei Schuh hoch, überhöht.	H. Fleischhacker	700

1843	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Sommer (166)	Eine ländliche Bauernschupfe; Kühe, Pferde und Schafe drängen sich beim Thor herein, welches eine Bauerndirne mit Mühe gegen den Wind aufmacht. Draußen sieht man Dorf und Gebirge im heftigen Regen, im Baum faust der Wind. Ein alter Bauer sitzt auf dem Schimmel, den Hut haltend; im Dunkel des Waldes sieht man Kühe. Ackergeräte liegen umher, Hühner sitzen geduckt auf denselben. — Auf Holz. 2 1/2 Schuh lang.	Beck. Fellner	900
Sommer (167)	Eine Alpenhütte, links mit alten Tannen. Eine Kuh wird gemolken, eine Sennerin steht daneben, ein Hirtenknabe liegt am Boden und spielt auf einer Pfeife; eine Kuh und Schafe liegen umher; ein alter Bauer trinkt an der Quelle. Rechts sieht man Vieh heraufkommen, dann über Gebirge in eine weite Ferne. — Auf Holz. — 3 1/2 Schuh lang, 2 Schuh 9 1/2 Zoll hoch.	Erzherzog Franz	300 Dukaten.
Sommer (168)	Ein Saumweg aus der Gegend von Meran. Ein Bauer reitet auf einem Pferd, ein Knabe auf einem Esel mit einem Lamm, eine Bäuerin geht daneben; ein Esel und mehrere Schafe gehen voraus. Links ein Kreuz im Felsen mit alten Weingartenmauern; auf dem Felsen eine alte Eiche. Auf dem Wege sieht man noch mehr Esel und Schafe nachkommen. Rechts eine weite Ferne. Abend. — 3 Schuh, 2 Schuh 4 Zoll.	Graf Sickingen in Ischl	250 Dukaten.
Winter (169)	Ein erlegter Hirsch mit drei Adlern bei einem Wasser; rechts Felsen mit alten Tannen, im Hintergrunde beschneite Berge und regnerische Luft. — Beinahe 4 Schuh, überhöht.	Hr. Beck. Rothschild	350 Dukaten.
1844 Jänner (170)	Ein ruhender Ackersmann; ein kleines Mädchen sitzt neben ihm und spielt mit einem Schafe; ein Paar Ochsen an den Pflug gespannt stehen wiederkäuend da, rechts auf einem Raine ein Baum. Graue Herbstluft. — Auf Holz; ungefähr ein halber Schuh.	Hr. Fleischhacker	150

(Fortsetzung folgt.)



Gürtel in Silber, vergoldet. Schlesisches Museum.

Das Museum schlesischer Altertümer in Breslau.

Von E. Kalesse.

Mit Abbildungen.



Statue der h. Hedwig.
Schlesisches Museum in Breslau.

Am 12. Januar 1883 beging das Museum schlesischer Altertümer zu Breslau, welches in den östlichen Parterreräumen des neuerbauten Provinzialmuseums untergebracht ist, sein 25jähriges Jubiläum. Am 12. Januar 1858 war das Institut von einem eigens zu dem Zweck konstituirten Vereine unter den allerbescheidensten Verhältnissen gegründet worden, und aus diesen unscheinbaren Anfängen ist eine Sammlung hervorgegangen, die heute, an Schätzen reich, sich würdig an die Seite größerer Museen mit ähnlichen Tendenzen stellen darf. Im Stillen ist im Osten Deutschlands das unbeachtete kleine Museum von Jahr zu Jahr gewachsen, mitten auf fruchtbarem Felde — denn Schlesien war und ist heute noch reich an kunst- und kulturhistorischen Denkmälern jeglicher Art. Noch ein anderes Moment war entscheidend für die rapide Entwickelung der nun so wertvollen Sammlungen. Es war dies das Interesse des Publikums, das durch opferfreudige Gaben, durch Geschenke und Überweisungen zu Mehrern der Sammlungen wurde. Auch war die hohe Gunst der Behörden, Kirchen, Korporationen und namentlich des Breslauer Magistrats nur zu bedeutend, als daß wir nicht sagen könnten, ihnen stehe im Geben das größte Verdienst zu. So ist es gekommen, daß heut die Sammlungen über — 33000 Gegenstände zählen, und unter diesen befindet sich manches Kleinod, das die Bewunderung der Kunstgelehrten und Kunstfreunde in höchstem Grade erregte. Wir werden es versuchen, weiter unten eine Schilderung der Hauptkeimelien der Sammlungen zu geben.

Das Museum zerfällt in seiner jetzigen Aufstellung (seit der Übersiedelung in das Provinzialmuseum, in diesem am 8. Mai 1881 eröffnet) in fünf Hauptabteilungen.

A. Die prähistorischen Altertümer. Die Funde aus der Provinz Schlesien sind in eleganten Glasspinden geographisch (topographisch) angeordnet. Zahlreiche Funde aus Dänemark, vom Rhein, Hannover, Preußen u. s. w. bilden Ergänzungen und sind besonders aufgestellt. Die Mitte des großen Saales nehmen vollständige Skelett- und Brandgräberaufstellungen ein.



Äußeres Flügelbild vom Altar der h. Barbara.
Schlesisches Museum in Breslau.

B. Die kirchlichen Altertümer. In dem langen Hauptsaal, dessen Gewölbe von sechs mächtigen Granitsäulen getragen wird, sind möglichst instruktiv die vielen Schnitzwerke, Bilder und Kultgeräte, also fast ausschließlich die Kunst des Mittelalters, untergebracht. Die Altäre sind als solche wieder aufgestellt, alte, zum Teil kostbare Antependien verkleiden wieder die Mensa. In besonderen Schränken liegen Preziosen, Paramente und kleinere Gegenstände des Altardienstes. An den Wänden sind die Kirchenteppiche aufgespannt. Glasmalereien zieren die Fenster. Ein kleinerer Saal bewahrt die größeren

Schnitzwerke des 15. Jahrhunderts und einige Temperabildercyklen aus der Zeit um 1500 und auch 1515.

C. Die ritterlich-militärische Abteilung enthält in zwei Räumen, nach Jahrhunderten geordnet, Waffen und Rüstungen vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. Besondere Abteilungen bilden die militärischen Stücke, Uniformen und Waffen von



Äußeres Flügelbild vom Altar der h. Barbara.
Schlesisches Museum in Breslau.

1806, 1813/15 bis in die neueste Zeit. Hieran reihen sich die vielen kunstvollen eingelegten Jagd- und Scheibengewehre des 16. und 17. Jahrhunderts und neuere Jagdutensilien (18. und 19. Jahrhundert).

D. Die Abteilung der bürgerlichen und häuslichen Altertümer ist die eigentliche Sammlung für Kunstgewerbliches. Hier zerfällt alles in besondere Unterabteilungen mit besonderen Schränken für Schmuck, textile Arbeiten (Stickereien, Stoffe, Spitzen), Keramik, Glas, Goldschmiedekunst, Metallarbeiten, Schlosserei und Kostüme.

Möbel sind zu Stubenbildern zusammengestellt: es giebt einen Renaissance-, Barock- und Rococoraum. Den Beschluß machen die Musikalien und die gerichtlichen Altertümer.

E. Architektonische Altertümer und Grabsteine, im Hofe aufgestellt. Architekturreste, Steinskulpturen vom 12.—18. Jahrhundert und auch schmiedeeiserne Arbeiten sind hier stilgemäß in Gruppen verteilt.

Eine sechste Abteilung F ist vorläufig noch nicht eröffnet und enthält Siegel und Münzen. Die reichen Vorräte von Abbildungen, Porträts 2c. sind dagegen schon geordnet und zugänglich.

Ein Blick auf nachstehende Zahlen [1]) möge von dem nicht geringen Umfang der Sammlungen eine ungefähre Vorstellung geben:

Prähistorisches	rund	6600	Nummern
Kirchliches (Mittelalter)		1100	=
Waffen, Uniformen		1450	=
Häusliche Altertümer 2c.		3700	=
Architektonisches		140	=
Abbildungen, Stiche, Siegel und Urkunden		13 110	=
Münzen	ca.	7000	=

Ich gehe nun zu den Hauptkleinodien der Sammlungen über. In erster Linie überrascht die Menge der mittelalterlichen Skulpturen und Gemälde. Ist auch vieles von der gewöhnlichen Handwerksarbeit der in den Innungszwang [2]) gepferchten Maler des 15. Jahrhunderts, welche im Durchschnitt die ängstlichsten und gewissenhaftesten Traditoren des einmal ausgebildeten Typus waren, so überwiegt hier die Reihe dieser Kunstwerke eine kleine Anzahl von Schöpfungen, welche jener Zeit in der Entwickelung weit vorausgeeilt zu sein scheinen. Ganz besonders gilt dies von dem doppelflügeligen großen Klappaltar [3]), welcher, der hl. Barbara geweiht, ehemals den Hochaltar gleichnamiger Kirche am Nikolaithor in Breslau geschmückt hat. Auf der Mitteltafel sind, überdacht von spätgotischem gemaltem Baldachin, drei Heilige dargestellt: die hl. Barbara, ihr zur Rechten der hl. Felix, zur Linken der hl. Adauctus, drei Figuren von großartiger Wirkung. Unten an den Feldblumen und Gräsern die Jahreszahl 1447. Die beinahe lebensgroßen Gestalten treten in ihrer kräftigen Modellirung wie plastisch aus dem leuchtenden gemusterten Goldgrunde hervor, und in der Zeichnung ist vom Meister ein Grad erreicht, der hier ohne ein zweites Beispiel für das 15. Jahrhundert dasteht. Die hl. Barbara, vollständig en face gestellt, erinnert noch stark an die schweren traditionellen statuenhaften Posen, ungemein freier und lebhafter ist dagegen der Künstler in der Behandlung der Nebenfiguren, welche in meisterhafter Naturtreue wiedergegebene Porträtgestalten seiner Zeit, vielleicht die Stifter des Werkes selbst sind. Der hl. Adauctus in einer ansprechenden, fast elegant zu nennenden schwachen Profilstellung, ein modisch gekleideter Ritter, hat sein Brevier aufgeschlagen und betet über das Buch hinwegschauend. Die Rechte hält er am Gürtel. Ganz als Pendant ist der hl. Felix, eine ältere wohlhabende Bürgergestalt, behandelt; würdevoll, halb zur Heiligen gewendet steht er da, doch ohne sie anzuschauen. In der Rechten hält er das zugeschnürte Beutelbrevier, die linke Hand ist in den Falten des Oberkleides versteckt. In dem zarten Kolorit des Barbarakopfes liegt die volle Lieblichkeit eines idealisirten Mädchenporträts. Ein leichter Zug schwärmerischer Askese und die Erinnerung an den mittelalterlichen weiblichen Typus, welcher im allgemeinen festgehalten wurde, dann die vollkommene profane Realistik im Ausdruck der beiden Nebenfiguren schließt nicht ganz einen gewissen Gegensatz in den drei Figuren aus, welcher vielleicht die Empfindung des Künstlers leitete. Es scheint, als wenn er der hochverehrten Schutzheiligen der Kirche, des Altars, für welchen er malte, eine bedeutend bevorzugtere Stellung geben wollte, wenngleich dies auch schon

---

1) Eine ausführliche Statistik und ein Überblick über die Geschichte der Sammlungen ist amtlich publizirt in der am 11. Jan. 1883 erschienenen „Festschrift zu dem 25jähr. Jubil. des Museums schles. Alt. (die Martinikirche in Breslau und das von Rechenbergsche Altarwerk in Klitschdorf, Kreis Bunzlau)." 4⁰.

2) Die Verhältnisse der Maler in Breslau hat Alwin Schultz in seiner neuesten Schrift: Untersuchungen zur Gesch. d. schles. Maler (1500–1800), Breslau 1882, trefflich beleuchtet.

3) Die Beschreibung aller Darstellungen bei Schultz, Gesch. d. Bresl. Malerinnung. Br. 1866. 8⁰.

in der Anordnung der Gestalten selbst liegt. Das Kolorit ist dunkel, die Töne sind tief und satt, sodaß die Figuren auf dem reich gemusterten Goldgrunde kräftig hervortreten müssen.[1])

Auf den vier Seitenflügeln sind Scenen aus der Geschichte der hl. Barbara und der Passion dargestellt, doch keineswegs sind diese Malereien vergleichbar mit der Mitteltafel.

In den figurenreichen Kompositionen aus der Passion und in den kleinen Darstellungen — im ganzen sind es 12 — aus der Legende der Heiligen gewahren wir oft Gruppen und Einzelfiguren, die von ganz vortrefflicher Naturbeobachtung des Malers zeugen, so besonders in einzelnen gelungenen Verkürzungsversuchen, wie z. B. in den kletternden Kriegsknechten in der Kreuzabnahme. Ein kräftiger Zug liegt in den durchgehends individualisirten Köpfen, in welchen der Schüler, — denn für eine Schülerarbeit möchte ich die inneren Flügelmalereien halten, — dem Meister mit aller Anstrengung nachzukommen sucht. Derbe Verzeichnungen und mangelnde Perspektive sind natürlich nicht ausgeschlossen. Überaus gut und lichter als auf der Mitteltafel ist das Kolorit, und die Farbenharmonie wirkt befriedigend.

Werden die Flügel geschlossen, so erscheinen auf den Außenseiten Christus und Maria. Hier waltet wiederum die Hand des Meisters selbst, das Kolorit ist durchsichtig und die Malerei durchaus nicht in der so penibeln Weise ausgeführt, wie im Mittelbilde. Auf dem einen Flügel Maria, zur Seite sitzend, auf schwellenden Polstern, die Hände zum Gebet erhoben, eine äußerst liebliche Erscheinung. In den schönen Mädchenkopf, mit feinen langwallenden blonden Haarsträhnen in fast goldigem Kolorit, hat der Meister einen Zug anziehender Holdseligkeit gelegt. Das Oberkleid der hl. Jungfrau ist weiß und liegt in herrlichen, ausdrucksvollen Falten, welche nichts von der Knittrigkeit der zeitgemäßen Draperie an sich haben.

Ungemein tiefempfunden ist der gegenübersitzende Christus auf dem anderen Flügel. Als Weltenherrscher hält er in der Linken den Reichsapfel, die Rechte ist zum Segen erhoben. Energisch, gewaltig und aufs höchste individualisirt ist das Antlitz der Gottesgestalt. Im Hintergrunde beider Figuren sind Vorhänge angebracht, hinter welchen oben ein Engelchor mit Kerzen sichtbar wird. Die Engel sind Rot in Rot gemalt, doch an vielen Stellen verblaßt.

Das schöne Altarwerk verdient kunstgeschichtlich jedenfalls Beachtung, und daß es dieselbe nicht schon eher in wohlverdientem Maße erfahren hat, mochte wohl an der Unzugänglichkeit des Bildes gelegen haben. Die Mitteltafel, an welche zu beiden Seiten noch je zwei Darstellungen aus der Legende der hl. Barbara angefügt sind, hing der Flügel beraubt bis zum Jahre 1880, kaum erkennbar, an der dunklen Südwand des Chores von St. Barbara, während die Flügel im Museum schles. Altertümer konservirt wurden.

Hier in Breslau ist das Altarwerk vielleicht nicht entstanden, ein nur entfernt analoges Stück in Malweise und Auffassung ist unter den noch zahlreich erhaltenen schlesischen Tafelbildern dieser Zeit kaum nachzuweisen. Der Barbaraaltar trägt nur zu deutlich süddeutschen Charakter, spätere noch eingehendere Vergleichung dürfte zu genauerer Klassifikation führen. Für den Import von Gemälden sprechen auf der einen Seite die weitgehenden und lebhaften Handelsverbindungen Breslau's mit Augsburg, Nürnberg u. s. w., auf der andern auch die bekannten Nachrichten von Bilderbestellungen im Ausland. Sollte auch ein süddeutscher Maler nach Breslau gekommen sein, um hier vorübergehend zu malen, so hätte dies die hiesige Malerinnung kaum gestattet, ihre Privilegien erlaubten ihr, sofort mit Erfolg einzuschreiten und jedem Fremden die Kunst zu verbieten. Immerhin kann aber der Zufall nur dieses eine Werk von einem geschickten Breslauer Meister, welcher seine Studien nicht allein hier gemacht hat, erhalten haben.

Das Bedeutendste der schlesischen Malerkunst des 15. Jahrhunderts repräsentirt der große Marienaltar, ein kolossales Werk, welches bereits Alwin Schultz eingehend behandelt hat[2]), dann folgen noch als besonders bemerkenswert: eine Krönung Mariä, ein kleines Tafelbild echt deutscher Komposition (Nr. 5358). Auf doppeltem Regenbogen thronen die drei

1) Der Kerzendampf hat überdies die Farben im Mittelbilde und den anstoßenden Flügelmalereien bedeutend nachdunkeln lassen.

2) Schlesiens Vorzeit I, S. 152. Breslau. 4°.

königlichen Gottesgestalten. Maria kniet betend auf einem Kissen, das von lieblichen Engelsfiguren getragen wird, und ist bereit, die Krone der Kronen zu empfangen. Oben ein musizirender Engelchor. Das satte sorgfältige Kolorit, namentlich in den Inkarnationen, giebt der ganzen Komposition einen gewissen Nachdruck. Sehr verständig hat der Meister mit Lichtern operirt, sodaß die Farbenharmonie bedeutend gewinnt. Des Werkchen ist mit GERT SCHACHER 1508 bezeichnet; es ist fraglich, ob dies auf den Maler oder den Stifter geht. Die Inschrift ist echt. Cranachscher Schule gehört das kleine Altarwerk aus Marschwitz (Nr. 6178) an. Direkten fränkischen Einfluß verraten die beiden Goldgrundbilder (Taubenopfer und Kreuzigung) aus der Kreuzkirche. [1])



Saracenisch-sicilianischer Seidenstoff.
Schlesisches Museum in Breslau. 13. Jahrh.

Ein ganz hervorragendes Schnitzwerk ist dann der Stanislausaltar von 1508 aus der Maria Magdalenakirche in Breslau, mit echt polnischen Typen in den lebensgroßen Figuren.[2])

Reich ist das Museum schlesischer Altertümer an wertvollen kirchlichen Paramenten aller Art, Webereien und Stickereien, welche allein schon genügend Stoff für eine Einzelpublikation darbieten würden. Der Wert dieser kostbaren Stoffe der Sammlungen liegt namentlich in der Größe der einzelnen Stücke, da wir es hier nur mit vollständigen Altarindumenten zu thun haben. Die ältesten Stoffe stammen aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts ist ein Seidengewebe von feinster Textur sicilianisch-arabischer Arbeit erhalten. Die Farben sind auffallend satt und leuchtend, das konventionelle Tierdessin dicht. Der Fond ist schwarzer Purpur, während die Figuren in blassem Rot und Blau eingewebt sind. Dargestellt ist das in ein Gehege springende Reh und der verfolgende Jagdhund, darüber ein sitzender Adler, welcher wie der Löwe das Symbol des Herrschers (melik, sultân) anzeigt. Das Gewebe gehört also in die Kategorie altorientalischer Jagdgewandstoffe,

1) Vergl. Schultz, Breslauer Malerinnung.
2) Alw. Schultz, Malerinnung und in den Mitt. d. k. k. Central-Comm. 1862.

welche man im Orient aus Gunstbezeugung viel zu verschenken pflegte.[1]) Ich erwähne dieses Gewebe ganz besonders darum, weil nicht oft ein so schönes Stück (ca. 100 cm breit) der sicilianisch-arab. Periode (12.—14. Jahrhundert) vorzufinden ist. Der Stoff hat heut die Form einer Toga mit ovalem Kopfausschnitt und an einer Seite offen. Jedenfalls ist das sonderbare Gewand der zusammengenähte Rest einer großen Radcasula, welche im 13. Jahrhundert noch im Gebrauch war.[2]) Von weiteren Stoffen nenne ich die beiden Altarantependien aus saracenisch-sicilianischen Seidenstoffen des 14. Jahrhunderts, aus der Elisabethkirche stammend. Das erste, Nr. 289, besteht aus fünf Keilen, welche vier verschiedene Tiermusterungen zeigen. Fast jedes Keilstück mißt 50×86 cm. Das zweite Antependium (Nr. 291) ist ein wohl-



St. Hedwigsgläser im schlesischen Museum.
Autotypie von C. Meisenbach in München.

erhaltener rotgrundiger schwerer Seidenstoff mit Tierfiguren in Goldfädeneinschuß, enthält aber nur zwei Musterungen. An diese beiden großen europ.-orient. Arbeiten reihen sich die zahlreichen übrigen Textilstücke an; Luccheser Seiden des 14. Jahrhunderts, kostbare oberitalienische und flandrische Brokate, buntfarbige Samte und Seiden des 15. Jahrhunderts in allen Variationen des berühmten Granatapfelmusters und zuletzt die flandrischen und deutschen Teppiche des 15. und 16. Jahrhunderts.

Ohnegleichen ist das in auffallendem Hochrelief gestickte Caseldorsalkreuz aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus dem Breslauer Ratsschatz. Die Technik ist von unvergleichlicher Vollkommenheit. Der Körper des Gekreuzigten, welcher das Mittelstück bildet, ist mit großer Kenntnis der Anatomie modellirt, selbst die starken Adern und die einzelnen Muskelteile sind in auffallender Naturwahrheit durch die Stickerei wiedergegeben. Über dem Kreuz thront in einer Aureola die Madonna, rechts und links die beiden Johannes und unten, unter einem Baldachin, stehen die hl. Hedwig und die hl. Helena. Alles ist in Seide, echten

1) Vergl. darüber die interessanten Untersuchungen Jos. Karabaceks in seinem neuen Werke: Susandschird. Leipzig 1882.

2) Diese Casula maß im unteren Saumumfang fast 16 Fuß.

orientalischen Perlen und Goldfäden ausgeführt; der Rand ist erhöht und trägt eine Menge gefaßter Steine und Glaspasten. Neben diesem Kunstwerk ersten Ranges nenne ich noch die vielen seltenen Leinenstickereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert, vor allem die schönen gotischen buntgestickten Velen und Kelchtücher mit ihren schwungvollen Bordürenornamenten und Dekorationen.

Werfen wir nun einen Blick auf die übrigen schönen Besitztümer des Museums. Die Goldschmiedekunst ist hier durch treffliche solide Arbeiten des 14., 15. und 16. Jahrhunderts vertreten. Unter den älteren Stücken aus dem 14. und 15. Jahrhundert, fast nur kirchlichen Preziosen, repräsentiren die spätgotische Goldschmiedekunst auf das beste die vielen ausgezeichneten Reliquiarien aller Formen, Statuetten, Kapseln, Kreuze mit Verzierungen in künstlicher à jour-, Ziselir- oder Gravirarbeit. Ein bedeutendes Werk ist die fast in Naturgröße hergestellte silberne und vergoldete Dorotheenbüste mit emaillirter Krone, aus dem 15. Jahrhundert. Aus dem 16. Jahrhundert in klassischem Renaissancestil gearbeitet liegt eine Reihe der kostbarsten Paradeschwerter, Dolche, Messer und vor allem eine schöne Kollektion Gürtel vor. Von einem Gürtel haben sich nur die beiden Schloßteile erhalten, ein selten technisch vollkommenes Stück in à jour-Arbeit: zwischen üppigem, fein durchbrochenem Laubwerke sitzen kleine emaillirte Büstchen und Granaten.

Ein berühmtes Kleinod des Museums ist das sogen. Hedwigsglas, welches auf der Münchener internat. Ausstellung bereits Aufsehen erregt hat. Das Glas ist ein dickwandiger Napf, dessen Außenseiten eingeschnittene und geschliffene Tiergestalten in romanischem Stile schmücken. Die ganze Ornamentation des braungelben Glases weist auf das 13. Jahrhundert hin, und die Tradition, die hl. Hedwig (1174—1243) habe dieses Glas besessen, dürfte dadurch wohl festeren Boden gewinnen. Das seltene Stück — ähnliche besitzen das German. Museum und der Domschatz zu Krakau — kam aus dem Breslauer Ratsschatz in die Sammlungen[1]). Mit den königlichen Beständen aus der Universitätssammlung gelangte ein zweites Hedwigsglas in das Museum. Die Form des hohen Glases ist cylindrisch und erweitert sich bedeutend am oberen Rande; die Farbe des Glases ist grünlich-braun, die Fassung mit der Inschrift[2]) aus dem 16. Jahrhundert. Das Glas ist jedenfalls sehr alt, wohl auch deutschen Ursprungs, und betrachtet man das Technische, auffällig rein in der Masse. An den Rändern oben und unten zeigen sich sehr feine Bogenornamente primitivster Art in roter Emailfarbe, auf denen als Bekrönung sich fortlaufend der arabische Buchstabe ط (th) wiederholt. Der Buchstabe zeigt echt orientalischen Ductus. Vielleicht ist dies nur eine Zufälligkeit und es soll damit noch nicht die orientalische Provenienz des Glases motivirt sein. Es erscheint mir im Gegenteil die Erweiterung des oberen Teiles des Cylinders weit mehr gotisirend. Ein anderes sog. Hedwigsglas besteht aus einem kleinen cylindrischen Gefäß ohne Boden. Das Glas ist weiß, aber kaum sichtbar vor einem dichten Silberfiligranüberzug und prächtiger Goldfassung in Gestalt eines Kännchens. Die Arbeit ist im schönsten Renaissancestil von einem Augsburger Goldschmied I. V. ausgeführt. Auch dieses Glas wird traditionell der hl. Hedwig zugeschrieben und befand sich ehedem im Ratsschatz von Breslau.

Unter den keramischen Gegenständen besitzt das Museum eine ziemlich beträchtliche Anzahl geschätzter Gefäße, Schüsseln und Kacheln; ich beschränke mich jedoch auf die Erwähnung eines höchst wertvollen und seltenen Stückes. Es ist dies ein Riesenkrug, überdeckt von allerhand Reliefs und dicker grüner Glasur. In den Reliefs, welche durch Stempel hergestellt sind, wechselt Profanes und Kirchliches, hier Christus am Kreuz mit den beiden Schächern, Simson im Kampfe mit dem Löwen, dort Wappen und Porträtköpfe. Unter den Wappenschilden ist auch das der Stadt Nürnberg sichtbar. In den drei eingedrückten gleichen

1) Abbildung in Luchs, Roman. u. gothische Stilproben. Breslau 1859, und in Kalesse, Führer durch die Sammlungen. Breslau, 1883.

2) Die Inschrift lautet: IN LAVDEM ET HONOREM OMNIPOTENTIS DEI AC MEMORIAM D. HEDVIGIS DVCISSÆ SILESIÆ. B(ARTHOLOMÆVS). M(ANDEL). MGR. (magister) HOC POCVLVM ADORNARE FECIT. Mandel war Stiftsmeister zu St. Matthias in Breslau vom Jahre 1567—1582. — In der Fassung das Breslauer Goldschmiedsmonogramm E. R.

Marken unter dem Henkel läßt sich mit Mühe E. H. mit einem Hifthorn erkennen. Der Krug ist vielleicht eine süddeutsche Arbeit aus der Zeit um 1560; seine Höhe beträgt 2 F. 3 Zoll.

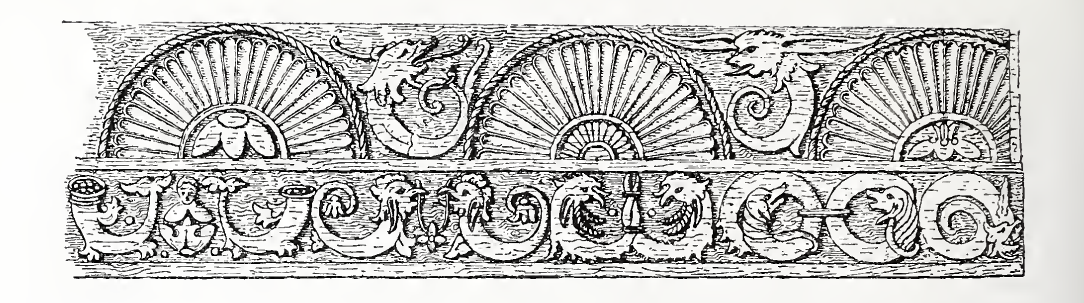
Über diesem keramischen Prachtstück hängt an einer der mächtigen Granitsäulen ein Meisterwerk der Kunst des Metalltreibens: ein ausgezeichneter Gorgonenschild (62 cm hoch). Der Schild, in dünnem Eisenblech getrieben, fast herzförmig, trägt die Formen der reinsten Renaissance, an den Randungen eine dicke Lorbeerguirlande, in dem breiten Rande eine einfache Einteilung mit ausgesparten ovalen Medaillonsflächen, in denen, wie noch die Nieten beweisen, vielleicht einmal Silberplatten gesessen haben mögen; in der Mitte endlich in großartiger Ausführung das schlangenumwundene Haupt der Medusa mit den wilden Haarsträhnen, umrahmt von einer zweiten, stärkeren Lorbeerguirlande. Von höchster Meisterschaft ist der fein modellirte Medusenkopf; in den rhythmischen Zügen desselben liegt ein hehrer Adel, der auch dem Schmerze zu trotzen weiß. Nicht die Verzerrung der Gesichtsmuskeln zu einer Maske, welche grausenerregend aller Ästhetik bar wäre, hat hier dem Künstler die Empfindung des Schrecklichen abgelockt, sondern ein ideales Frauenhaupt. Der kleine Mund ist nach antiker Weise ganz geöffnet, aber nur ein lautloser, innerer Schmerz liegt in den leisen Bewegungen der Mund- und Backenmuskeln. Lessing sagt zwar in aller Strenge: „Die bloße weite Öffnung des Mundes ... ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut.“[1]) Hier aber mildert das seelische Leiden offenbar den gesamten Gesichtsausdruck zu weniger widrigem. Der Schild gehört zu den ausgezeichnetsten Arbeiten der italienischen Spät-Renaissance.

Zum Schluß möge noch einer seltenen Kollektion französischer Wachsbossirungen aus der Zeit um 1570 gedacht werden, welche aus der Rehdigerschen (jetzt Stadt-) Bibliothek in das Museum gelangte. Es sind 20 runde, mit Goldpressungen versehene Lederkapseln (10 cm im Durchm.), in welchen die authentischen Porträts der berühmtesten Persönlichkeiten Frankreichs im 15. Jahrhundert eingelassen sind. Die Reliefs stehen in bunten Farben auf blauem Grunde. Unter den interessantesten Köpfen befindet sich die royne mere (Katharina von Medici), Heinrich II., Heinrich IV., die Diana von Poitiers (la duchesse de Valentinois), die Königin von Navarra, Maria Stuart (royne d Escosse), der Dichter Clem. Marot u. s. w. Wie ich erfuhr, sollen im Louvre noch drei offenbar zu dieser Reihe gehörige Kapseln vorhanden sein.

In vorstehenden Zeilen ist nur das Allerwichtigste der reichhaltigen Sammlungen berücksichtigt worden. Eine eingehende Schilderung aller guten Stücke würde ein eigenes Buch erfordern. Die schönen Gläser, Metallarbeiten, Spiegel, Schnitzereien und Truhen, die eigentümlichen Breslauer Intarsiaarbeiten und die vielen mustergiltigen Erzeugnisse der Schlosser- und Schmiedekunst geben vielleicht später einmal den Stoff zu einem zweiten Bericht.

1) Laokoon, Kap. II.





Die Holzarchitektur Hildesheims.*)

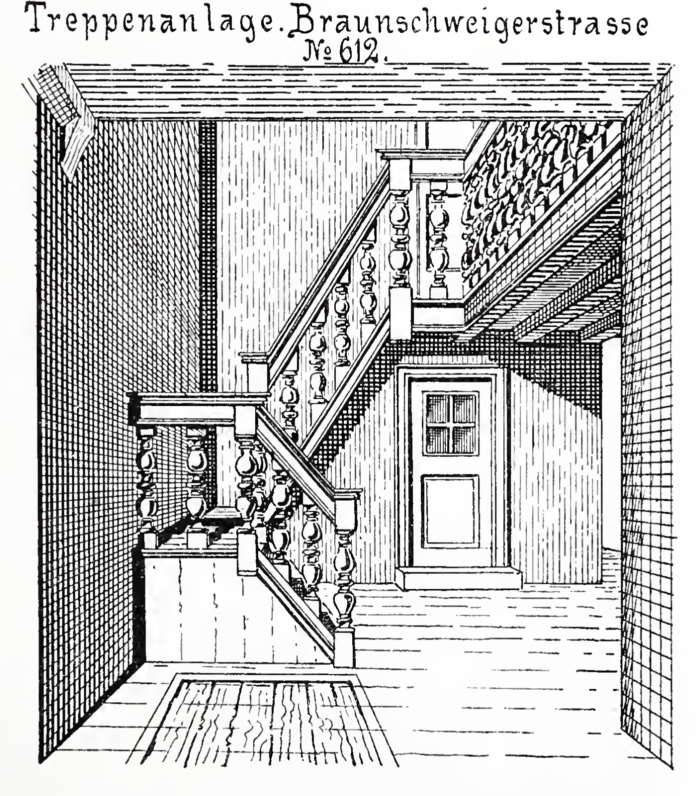
Mit Abbildungen.

In meiner „Geschichte der deutschen Renaissance“ habe ich mit besonderer Aufmerksamkeit die den deutschen Gebieten eigentümlichen Holzbauten verfolgt, den Charakter derselben nach den einzelnen Gruppen des nördlichen, mittleren und südwestlichen Deutschlands betont und in großen Zügen die Entwicklungsstadien derselben gezeichnet. Dem Verf. der hier zu besprechenden Schrift muß mein Buch unbekannt geblieben sein, da er sonst gewiß nicht unerwähnt gelassen hätte, daß dasselbe auf diesem Gebiete vorangegangen ist, und die Hauptmomente der Entwicklung in den einzelnen Gebieten dargelegt und an den wichtigsten Beispielen erläutert hat. Das Wesentliche in der Geschichte des deutschen Holzbaues, soweit er künstlerische Bedeutung hat, läßt sich dahin zusammenfassen, daß im Mittelalter, gemäß dem in jener Epoche maßgebenden Stilgesetz, die Konstruktion das Entscheidende ist, und mit ihrem Gerüst für die Ausbildung der Dekoration maßgebend bleibt, während mit dem Eintritt der Renaissance zuerst das konstruktive Gerüst noch die mittelalterlichen Grundzüge behält und die neuen, antikisirenden Formen dasselbe nur in leichtem Spiel und gemischt mit mittelalterlichen Elementen bekleiden, bis endlich der Steinbau der Renaissance auch in die Holzarchitektur eindringt und ihr eine völlige Nachahmung der Steinformen aufzwingt, womit dann der Übergang in eine neue, lediglich malerisch dekorative Tendenz sich vollzieht. Von den großen norddeutschen Städten, die den Holzbau am glänzendsten ausgebildet haben, vertritt Braunschweig hauptsächlich die erste, Halberstadt die mittlere, Hildesheim in der Masse seiner Prachtbauten die letzte Epoche. Doch fehlt es in jeder dieser Städte nicht an genügenden Beispielen, an welchen sich die einzelnen Stadien der Entwicklung darlegen lassen.

Dieses Thema für die eine der Städte, für Hildesheim, in eingehender Weise und mit sicherer Beherrschung des ganzen Materials erschöpfend behandelt zu haben, ist das Verdienst der vorliegenden Arbeit, welche in allen ihren Zügen warme Liebe zur Sache und gründliches Verständnis des ganzen Gebietes zu erkennen giebt. Es ist eine der anziehendsten Monographien, frisch und lebendig geschrieben, von ansprechender Klarheit der Schilderung, sowie von gesundem Urteil getragen. Das einzige, worin wir dem Verfasser nicht zu folgen vermögen, sind seine symbolisirenden Neigungen, und da dieselben gerade im Eingang seiner Schrift bei Besprechung des Ratsbauhofes sich auffallend breit machen, so erweckt dies beim Leser leicht ein ungünstiges Vorurteil. Der Verfasser glaubt nämlich in den Schnitzwerken dieses merkwürdigen Baues, den Drachen und anderen phantastischen Figuren, eine bestimmte planvolle Gedankensymbolik zu erkennen. So sieht er in einer Gruppe von zwei mit Storchköpfen versehenen schlangenförmigen Tieren, die sowohl unter sich als auch rechts noch mit einer sich in den Schwanz beißenden Schlange verschlungen sind, nichts geringeres als die

*) Herausgegeben von Carl Lachner. Hildesheim 1882. Verlag von Fr. Borgmeyer.

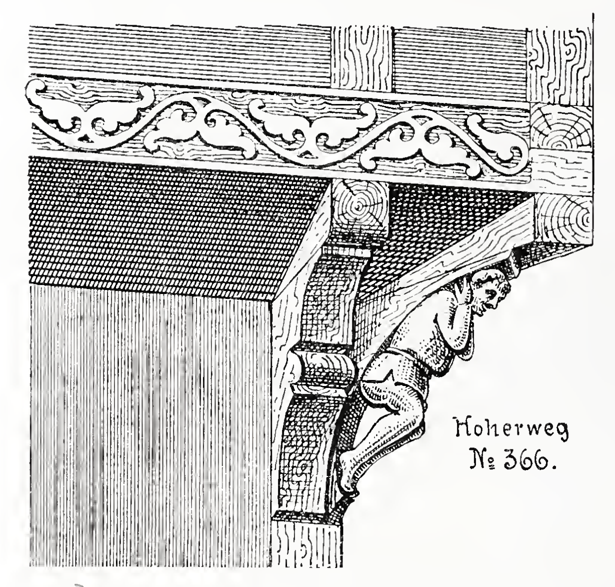
Dreieinigkeit. In einer Gruppe von zwei lose miteinander verbundenen, nicht erkennbaren Tieren, welche zwei sich kreuzende Stäbe zu brechen suchen, erkennt er die „Gerichtssprechung“. In einer Sirene, welche einen Bogen hält, einer andern Sirene mit einer Schlange und einem phantastischen Ungetüm erkennt er „den Teufel in Begleitung mit der rohen Gewalt und der sinnlichen Lust“. Von einer andern Sirene gleich daneben, die einen Fisch einem Meerungeheuer hinhält, sagt er: „Die Sirene hat hier eine andere Bedeutung: sie rettet den Fisch, welcher als Bild der Seele angesehen wird, vor dem Ungeheuer, das die Verdammnis, die Hölle vorstellt“. Von einem Hirsch- und Pferdekopf sagt er: „Der Hirsch wird als ein Symbol der Taufe angesehen, während das Pferd als Vollstrecker des göttlichen Zornes gilt“. Von zwei Füllhörnern, welche eine auf einem Blattornamente ruhende menschliche Büste umgeben, meint er: „Der logische Zusammenhang(!) führt hier auf die Himmelfahrt, durch welche die Füllhörner des Glücks der Menschheit zu Teil wurden; das kelchähnliche Blattornament hat dabei eine solche Formlage, daß man es sehr wohl als ein Wolkenmotiv ansehen kann; auch die beiden nun folgenden Kampfhähne, die ein freiwillig getragenes Friedensband verknüpft, dürften hiermit in Verbindung zu bringen sein, da sie den ewigen Frieden vorstellen könnten“. Nach diesen Proben wird es nicht Wunder nehmen, wenn unser Symboliker in dem ganzen Friese das „Weltgericht in symbolischen Bildern“ erkennt. Da das Gebäude aus dem Jahre 1540 datirt, so wird dem Verfasser bei dieser hochmittelalterlichen Symbolik doch nicht ganz geheuer, und er meint daher, diese merkwürdigen Skulpturen seien vielleicht einem weit älteren, möglicherweise bereits dem dreizehnten Jahrhundert gehörenden Gebäude entweder direkt entnommen, oder einem solchen nachgebildet worden.



Ich brauche wohl kaum darauf hinzuweisen, daß alle diese Erklärungen völlig in der Luft schweben. Gewiß stammt die Phantastik solcher Werke aus dem germanischen Altertum, und manche derartigen Gebilde, denen wir seit der romanischen Epoche überall in der mittelalterlichen Kunst begegnen, mögen ursprünglich eine tiefere Bedeutung gehabt haben, die aber längst verloren gegangen war, und nichts als die ornamentale Form zurückgelassen hatte. Dabei darf man nicht vergessen, daß derselbe phantastische Sinn während des ganzen Mittelalters in den germanischen Völkern herrschend blieb und also immer wieder neue, ähnliche Formenspiele hervorbrachte. Im gegebenen Falle hat der sonst so scharf blickende Verfasser übersehen, daß der Künstler für seinen Fries eine Reihe bogenförmiger gewundener Linien verlangte, wofür denn Sirenen, fischschwänzige Tiere aller Art, Drachen, Füllhörner u. dgl. sich ihm als willkommene Motive darboten. In der rhythmischen Aneinanderreihung dieser einzelnen Elemente, die bald zu zweien, bald zu dreien verbunden sind, liegt das einzige Gesetz dieser ganzen Ornamentik. Das rein künstlerische Prinzip der Raumausfüllung, nicht ein

theologischer Wahn abstruser Symbolik, hat die Hand des ausgezeichneten Schnitzers beseelt. Ich will hierbei noch gelegentlich bemerken, daß jenes Portal des Baptisteriums zu Parma, wie jetzt allgemein feststeht, nicht die Esche Yggdrasil, sondern die bekannte Scene aus Barlaam und Josaphat darstellt.

Nachdem wir über die symbolische Schwelle seiner Arbeit übel gestolpert sind, gereicht es uns zu freudiger Überraschung, bei tieferem Eindringen nichts ähnliches mehr zu erfahren, sondern in lichtvoller Darstellung eine wohldurchdachte und trefflich ausgeführte Schilderung des Hildesheimer Holzbaues durch alle seine Epochen zu erhalten. Die Holzarbeit ist in der That bei uns aus einem tief nationalen Zuge erwachsen. Sind ja doch auch in unserer Sprache alle Ausdrücke, welche sich auf den Holzbau beziehen, urdeutsch, während die auf den Steinbau hinzielenden, wie Mauer, Mörtel, Pflaster, Straße, aus dem Lateinischen stammen. Es spricht sich darin die Thatsache aus, daß wir den Steinbau von den Römern erhalten haben. Der ehemalige Holzreichtum Deutschlands mußte ohnehin das Bauen und Bilden in diesem Material begünstigen. Auch in unserer bildenden Kunst ist keine Arbeit so volkstümlich wie die Holzschnitzerei, was jetzt noch aus der Unmasse holzgeschnitzter Altäre hervorleuchtet.



Der Verfasser beginnt mit der gotischen Periode, als deren bedeutungsvollsten Repräsentanten er das merkwürdige Trinitatishospital schildert, dessen unterer Steinbau von 1334, der obere Holzbau von 1459 herrührt. Der Bau ist schon durch seine ganze Anlage höchst merkwürdig und bietet eine bedeutsame Analogie mit dem Heiligengeistspital in Lübeck. Hier wie dort legt sich vor das langgestreckte Krankenhaus, dieses von der Straße trennend, die Kapelle. Überaus merkwürdig sind in derselben die in Leimfarben ausgeführten Flachmalereien der Decke, von deren reichen und schönen Mustern Tafel 6 Abbildungen bringt. Aber auch am Außenbau zeigen die Füllbretter noch Spuren von Gemälden jener Zeit, während der auf Tafel 7 dargestellte Holzschnitzaltar sich jetzt im Museum befindet.

Nachdem der Verfasser sodann im Kramergildehaus einen weiteren Repräsentanten der gotischen Epoche vorgeführt und daran die übrigen Holzhäuser Hildesheims aus jener Zeit angefügt hat, wobei er die künstlerischen und technischen Eigenheiten eingehend erörtert, geht er zur Betrachtung der Renaissancezeit über, deren verschiedene Epochen er in allen einzelnen Entwicklungsstadien mustergültig erörtert. Er beginnt mit dem großartigsten Holzbau, nicht bloß Hildesheims, sondern ganz Deutschlands, dem Knochenhauer-Amtshaus vom Jahre 1529, welches der vornehmste Typus eines mächtigen mittelalterlichen Gildehauses und der glänzendste Ausdruck des Bürgerstolzes und Gemeinsinns jener Zeiten ist. Die prachtvolle Ornamentik der Schwellbalken, die energischen Schnitzwerke der Kopfbänder, die reichen variirten Fächerornamente der Fensterbrüstungen verleihen dem riesigen Giebelbau den Ausdruck edelster Pracht. In der Konstruktion herrscht noch das mittelalterliche Prinzip vor, während in die Ornamentik bereits teilweise die Renaissance eingedrungen ist. Das gewaltige Haus ist somit ein klassisches Muster dieses Übergangsstiles.

Der Verfasser schließt daran in reicher Folge die derselben Gruppe angehörigen Privatbauten und geht sodann zu einer zweiten über, welche sich von 1530 bis 1580 erstreckt. An diesen Werken legt er mit voller Sachkunde den allmählichen Übergang aus jenem Mischstil

zur reinen Renaissance dar. Als Hauptbeispiel der Gruppe stellt er den Gasthof zum Goldnen Engel hin, der die Jahreszahl 1548 trägt. Nunmehr dringt die eigentliche Renaissance mit ihren antikisirenden Profilirungen und Ornamenten ein, welche sodann immer mehr in der äußern Erscheinung die ursprünglichen Strukturformen verdrängt und den Bauten schließlich die Imitation des Steinstils aufprägt. Am Ausgang des 16. Jahrhunderts erreicht dieser Stil mit seinen Säulen, Pilastern und Hermen, seinen gegliederten attikenartigen Fensterbrüstungen, mit ihrem unermeßlich reichen Reliefbildwerk seine höchste Üppigkeit und erhält sich in diesem Glanze bis zum Ausbruch des dreißigjährigen Krieges. Als Hauptbeispiele dieser Richtung werden mit Recht das Wedekind'sche Haus vom Jahre 1598 und die Neustädter Schenke vom Jahre 1601 hervorgehoben. Daß der Charakter dieser Architektur ein mehr malerisch dekorativer als struktiver ist, wurde schon hervorgehoben.

Godehardsplatz № 1099.

Von großem Wert für Kultur- und Kunstgeschichte sind die Mitteilungen über die innere Anlage der Häuser, unter denen sich drei verschiedene Gattungen deutlich sondern. Man unterschied Brauhäuser, Backhäuser und Buden. Unter diesen war die erste Gattung die bevorzugteste und repräsentirte die Klasse der Patrizier, welchen die Braugerechtigkeit im eignen Hause damals zustand. Daher die großartige Anlage mit ausgedehnten Kellern und Bodenräumen und die mit einem oder gar zwei erkerartigen „Ausluchten" angelegte Fassade. Die Backhäuser vertraten die zweite Klasse, die durch eigene Backgerechtigkeit sich auszeichnete, nicht ganz so bedeutend in der Anlage, aber doch immer noch stattlich genug. Alle kleineren Häuser endlich, den gemeinen Bürgern zugehörig, nannte man Buden, deren Gerechtsame darin bestand, eine Kuh auf die Stadtweide treiben zu dürfen, während die Backhäuser deren zwei schicken konnten. Allen alten Häusern aber ist die geräumige Anlage des Flurs und die stattliche, seit dem sechzehnten Jahrhundert stets rechtwinklig, bisweilen sogar in zwei Armen angelegte Treppe gemeinsam.

Der dreißigjährige Krieg, dieser grausame Zerstörer der deutschen Kultur, brach auch die Blüte Hildesheims. Mit dem Einzuge Pappenheims und seiner Soldateska im Jahre 1632 begannen die Leiden der Stadt, die später unter der Belagerung der Braunschweiger in solche Not geriet, daß 245 Häuser niedergerissen werden mußten, um das nötige Brennholz zu schaffen. Mit einer selbständigen Kunstblüte war es fortan für Hildesheim vorbei; aber Dank dem guten Sinn der Bevölkerung ist Hildesheim bis auf den heutigen Tag der Ruhm geblieben, eine der herrlichsten alten Städte Deutschlands zu sein. Als in neuerer Zeit dem Knochenhauer-Amthaus der Untergang drohte, gelang es den Bemühungen eines patriotischen Bürgers, des Senators Römer, dies herrliche Denkmal zu retten, welches von der Stadt angekauft und würdig wieder hergestellt wurde. Möge derselbe gute Geist eines konservativen Bürgertums auch ferner dort walten!

Ich habe nur noch hinzuzufügen, daß der Verfasser auch die zahlreichen sinnigen Inschriften der Häuser mitteilt, und daß er auf 30 Tafeln und zahlreichen dem Text eingedruckten Bildern (im Ganzen 219 Illustrationen), die nach seinen Zeichnungen von E. Gaillard in Berlin phototypisch ausgeführt worden sind, seiner schön ausgestatteten Arbeit eine mit richtigem Stilgefühl behandelte Illustration verliehen hat. W. Lübke.

Kunstlitteratur.

Die Goethebildnisse, biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt von Dr. Hermann Rollett. Mit 78 Holzschnitten, 8 Radirungen von Wm. Unger und 2 Heliogravuren. Wien 1883, W. Braumüller. gr. 4. XII und 311 Seiten. Preis 20 fl. (40 Mk.) In elegantem Leinwandband 22 fl. 50 kr. (45 Mk.)

Wir haben bei dem Erscheinen der ersten Lieferung dieses in seiner Art ganz einzigen Prachtwerkes bereits im 16. Jahrgange unserer Zeitschrift, S. 398—402, eine Anzeige gebracht. Es liegt nun vollendet vor uns da, ein reicher Schatz zur Illustrirung des reichsten Lebens unserer Kulturperiode, ein Schatz, welcher jeden, der Goethe näher getreten, einladet zur eingehenden Betrachtung. Haben wir in unserer ersten Besprechung Wünsche geltend gemacht und uns erlaubt, einige kleine Berichtigungen zu bringen: jetzt, wo das Ganze vor uns liegt und Zeugnis giebt von des Verfassers liebevollster Versenkung in den Gegenstand, Jahrzehnte hindurch, hielten wir es für unbillig, in einer kurzen Besprechung, für die uns Raum gegeben ist, nicht vor allem unserer vollen Anerkennung Ausdruck zu geben, die hier eine wohlverdiente ist. Über hundert Aufnahmen Goethe's, die während seines langen Lebens von 1753 bis 1832 entstanden sind — alle späteren Goethebildnisse sind als nicht mehr authentisch natürlich ausgeschlossen — finden wir Bericht erstattet. Dabei sind die litterarischen Zeugnisse über die Entstehung und weitere Vervielfältigung und Nachahmung jeder Aufnahme beigegeben. Wie sehr der unermüdliche Herausgeber bemüht war, Vollständigkeit zu erreichen, sehen wir aus dem am Schlusse beigefügten reichhaltigen Nachtrage, in dem er mit Bienenfleiß zusammenträgt und erörtert, was während des Druckes in der Litteratur Neues aufgetaucht ist und was sich seiner fortgesetzten Forschung noch weiter ergeben hat. Unter den Mitforschern hat bekanntlich Zarncke mit eingehender Kritik dem Gegenstande eine fruchtbare Teilnahme zugewendet, sowie er jüngst im vierten Bande des Goethejahrbuchs einen höchst wertvollen ergänzenden Beitrag über zwei Jugendporträts Goethe's lieferte. Hat sich Zarncke's Haltung bei seinen früheren Besprechungen oft bis zur Polemik gegen Rollett gesteigert, so freuten wir uns, ihn schließlich doch wieder mit objektiver ruhiger Anerkennung seine Berichte abschließen zu sehen. — Wenn durch Zarncke's Forschungen manches in Bezug auf die Echtheit und Entstehung der in Rede stehenden Bildnisse richtiggestellt wird, so denken wir doch auch hierbei, wie nun das große Werk Rolletts zu zahlreichen ähnlichen Forschungen als Ausgangspunkt und Grundlage dienen kann.

Es ist bereits in unserer ersten Besprechung rühmend hervorgehoben worden, daß die Verlagshandlung von Braumüller in Wien für die glänzende Ausstattung des Werks die höchste Anerkennung verdient. Sie hat mit diesem Werke Goethe ein würdiges Denkmal gesetzt. Druck und Papier, die Radirungen William Ungers, die beigegebenen Heliogravuren sind über alles Lob erhaben. Die Holzschnitte sind durchaus von geschickter Meisterhand. Dennoch können wir eine Bemerkung über die Wahl der Mittel bei Wiedergabe von Originalen nicht unterdrücken. Wenn wir einen Kupferstich, eine Handzeichnung vor uns haben, so ist doch zur Wiedergabe nichts zu vergleichen der Heliogravure, die uns ja doch geradezu ein Spiegelbild des Originals giebt, das demselben bis zum Verwechseln gleich kommt. — Eine künstlerische Wiedergabe einer Handzeichnung, wo eine solche urkundlichen Wert hat, kann hier lange nicht in dem Maße entsprechen. — So wurde der Meisterhand Wm. Ungers eine höchst undankbare Aufgabe gestellt, indem er die Zeichnung Schwerdgeburths von Goethe in dessen

letzten Tagen als Radirung wiedergeben sollte, und noch dazu nach einer Photographie! Die unendlich fein hingehauchten Atome des weichen Bleistifts der Zeichnung, mit denen die Stirne und das ganze Antlitz in der Originalzeichnung modellirt ist, ohne daß man einen Strich wahrzunehmen im stande wäre, mit den scharfen Stichen der Nadel nachzubilden, — war eben unmöglich! Die Beilage zum dritten Band des Goethejahrbuchs 1882, welche dieselbe Zeichnung wiedergiebt, zeigt auf das schlagendste, was in einem solchen Falle die Heliogravure vermag. — Die in Rede stehende Aufnahme Schwerdgeburths ist von höchstem Wert; es scheint mir unter allen bei Goethe's Leben aufgenommenen Bildnissen dasjenige zu sein, das in Bezug auf Ähnlichkeit am überzeugendsten wirkt.

Das Gesagte trifft in noch höherem Grade viele der Holzschnitte, von denen gesagt werden muß, daß sie, als Konturzeichnungen in Holzschnitt, keinen Tadel verdienen, daß ihnen aber eine Aufgabe gestellt wurde, die sie nicht lösen konnten. Der Ausdruck eines Bildes in Tusch, Aquarell oder anderer Darstellung, der durch unmerkbare Übergänge der Schatten und Farben erreicht wird, kann in Strichen nicht wiedergegeben werden. — So erscheint hier S. 227 der Holzschnitt nach Sebbers auf der Porzellantasse als ein geradezu mißlungenes Bild. Das Original ist ein berühmtes Meisterwerk; als solches ist es selbst in der Photographie, die vor mir liegt, gar wohl zu erkennen.

Doch nun zum Eindruck des Ganzen! Geleistet hat Rollett Außerordentliches in seiner Zusammenstellung des Stoffs, und der Verleger hat keine Kosten gescheut, das Werk würdig auszustatten. Wir hätten an der Ausstattung nur den Goethekopf nach Trippel in Goldpressung auf dem eleganten Leinwandband weggewünscht, der mißlungen ist.

Wenn man nun aber den unbeschreiblichen Zauber der Persönlichkeit Goethe's, die fröhliche Lebendigkeit und freudestrahlende Frische seines Wesens, die Schönheit seiner Züge, seelenvoll belebt, das Feuer seines Blickes schildern hört von denen, die ihn gekannt und zwar ebenso von denen, die ihn in seiner Jugend, wie von denen, die ihn in seinem Alter gesehen [1]), da erwacht wohl die Sehnsucht in uns nach einem Bilde, einer Vorstellung von dem außerordentlichen Wesen, und wir begreifen ein Unternehmen, wie das vorliegende, wir greifen mit Verlangen danach, indem es vollendet vor uns liegt. Wir blättern und blättern die zahllosen Bildnisse durch, wir gewinnen wohl die Überzeugung, daß alles gesammelt ist, was zu erreichen war, aber — bekennen wir es offen — wir legen enttäuscht das Werk weg: von dem Zauber seines Wesens giebt es uns kein Bild! Und nicht Rollett ist schuld, nicht die Ausstattung, es ist die Zeit Goethe's, die Kunstperiode während seines Lebens, die sich in dem auch in dieser Hinsicht kulturgeschichtlich merkwürdigen Werke abspiegelt. Was die Kunst seiner Zeit von ihm erfassen konnte, hat sie erfaßt, aber sein wahres Bild war ihr eben unfaßbar! Seinen Zauber konnte sie nicht wiedergeben.

Sein Zauber spricht sich nur aus in der Thatsache: daß so viele Bilder da sind. Von seiner Knabenzeit an sehen wir seine Umgebung und Maler und Bildhauer sein ganzes Leben hindurch von ihm angezogen und bemüht ihn darzustellen. Es gelingt freilich nicht, oder doch nur halb und halb. Wir gedenken der Verse:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken!

Die Künstler standen dem Dichter innerlich zu fern!

---

1) Wie ihn Jung-Stilling in Straßburg 1770, Jacobi 1774, Wieland 1775, wie ihn Hufeland 1779 als Orest in Weimar, wie ihn Kapellmeister Kraus 1781 als Andrason gesehen („Goethe, als Andrason, kommt vom Orakel; ihn empfangen nebst seiner Schwester vier feurige Mädchen, freuen sich herzlich, ihn wieder zu haben rc. O, wenn Sie ihn nur da hätten sehen sollen! Augen, Gebärden, Ton, Gestikulation, Alles in Allem sage ich Ihnen — ich war gar nicht mehr im Orchester!"), wie ihn Stephan Schütze bei der Schopenhauer sah, Calderon vorlesend, zuletzt Thackeray 1830, der ihn frisch, klar, rosig aussehen fand und gegen Lewes äußerte, daß er sich etwas klarer, majestätischer und gesunder Aussehendes, als der große alte Goethe war, nicht denken könne!

Unwillkürlich werden wir gegenüber dieser Erfahrung an die prächtige Erzählung August Kestners von der schönen Vittoria Caldoni erinnert (in seinen Römischen Studien, 1850), von jenem schönsten Wesen ihrer Zeit, von der fortwährend Maler und Bildhauer sich angezogen fühlten, sie darzustellen versuchten, ohne jemals ein befriedigendes Bildnis zu stande zu bringen. Thorwaldsen und Schadow waren die ersten, die es versuchten. Eine Unzahl von Malern und Bildhauern folgten ihnen. Aber, ungeachtet der unzähligen Versuche, „diese merkwürdige Erscheinung mit der Kunst zu ergreifen, ist Vittoria eben so merkwürdig dadurch geworden, daß die Kunst kein befriedigendes Bild von ihr erworben hat; als wollte ihre hohe Schönheit sich auch darin bewähren, daß auch Vittoria, gleich dem Begriff der Schönheit, für den es keine Worte giebt, ein Rätsel bleiben sollte". Die Künstler verzweifelten gegenüber dieser Aufgabe; einer sagte, wenn nicht Raffael wieder auferstünde, müßten wir auf ein Bild von Vittoria verzichten! — Vielleicht wäre eine Sammlung aller Bildnisse von ihr, die erhalten sind, doch im stande, sie uns näher zu bringen?

Ganz ähnlich ist es mit Goethe gegangen. Ich denke sehr ketzerisch von allen seinen Porträts; selbst den besten. Im günstigsten Falle haben sie erreicht, was Horace Vernet von seinem Bilde der schönen Vittoria sagte: C'est un instant d'un instant de Vittoria. Meistens ist es ein instant d'un instant von Goethe, wo die ganze Seele weg ist und nichts zurückbleibt, als steife Majestät. — Der Vergleich mit Jupiter hat wohl dazu beigetragen. Wie aber jeder Künstler anders sieht und nicht den Gegenstand, sondern seine subjektive Vorstellung von dem Gegenstande zum besten giebt, das tritt hier in oft geradezu ergötzlicher Weise zu Tage. Welche Karikaturen, welche Philisterfiguren, welche häßlichen Fratzen bekommen wir da zu sehen, als Bilder Goethe's! Es ist keine Frage, dies ist nur ein Zeugnis für seine Zeit, sie sah Goethe auch als Menschen und Dichter nicht besser: es richtete jeder sich sein Bild von ihm nach seiner beschränkten Vorstellung ein.

Und doch ist uns die Rollettsche Sammlung hochwillkommen. Sie wird immer die Grundlage bilden für diejenigen, die sich eine Vorstellung machen wollen von Goethe's äußerer Erscheinung; ich glaube, dies wird an der Hand dieser Sammlung mit der zunehmenden Erkenntnis Goethe's dem nachschaffenden Geiste auch immer besser gelingen.

Damit gewinnt Rolletts Werk aktuelle Bedeutung. Eben geht man in Wien daran, für ein Goethestandbild zu sammeln. Ein Goethestandbild in Wien ist eine große Aufgabe. Jeder fühlt, daß mit einer solchen Aufgabe ein Höchstes gefordert wird. — Dergleichen gelingt nicht alle Tage; man soll aber auch nicht verzagen. Wenn ich den meisten Goethebildern gegenüber mich unbefriedigt fühlte, so verstummte beim Anblick von Schapers unvergleichlichem Goethedenkmal in Berlin jede Kritik in mir, und es kam mir zum erstenmale der Gedanke, der nachschaffende Geist der Nachwelt beginne Goethe wärmer, wahrer, überzeugender wiederzugeben als seine Zeitgenossen.

Möge einem Künstler für Wien Ähnliches gelingen! Dazu wird ihm jedenfalls das Studium der Werke Rolletts die wesentlichsten Dienste thun — neben den Werken Goethe's natürlich, deren Geist, voll Lebenskraft, Lebenslust und Lebensfülle, im Standbild sich aussprechen, den Stein oder das Erz beleben und durchwärmen soll.

Schröer.



Zur Biographie des römischen Bildhauers Francesco Mangiotti.

Studien über die Reisen, welche der kursächsische Oberlandbaumeister Wolff Kaspar Klengel zum Zwecke von Erwerbungen wertvoller Stücke für die kurfürstlichen Sammlungen unternahm,[1]) führten mich u. a. auch auf den römischen Bildhauer Francesco Mangiotti. Da über diesen Künstler bisher nichts Näheres bekannt geworden ist, so werden meine aktenmäßigen Mitteilungen gewiß willkommen sein und zu weiteren Nachforschungen anregen.

Ende 1658 finden wir Mangiotti in Wien, beschäftigt[2]) an großen steinernen Statuen, sowohl für den Favoritenhof vor der Stadt,[3]) welchen Kaiser Ferdinand III. zu bauen begonnen und dessen Wittwe Eleonore von Mantua weiterbaute, als auch für das große Stadthaus des Grafen von Abensberg-Traun.[4]) In jener Zeit kam Klengel auf der Rückreise von Florenz nach Wien und schloß mit Mangiotti folgenden, im Original vorliegenden[5]) Vertrag ab:

Khund und zu wissen seye hiermit allen und ieden denen solcheß zu wissen vonnöthen, welchergestalt heut dato zwischen Sr. Churfürstl: Drchltl: zu Sachßen bestalten Obristen Baumeistern, und über höchstgedachte Sr. Churfürstl: Drchltl: Gallerie und Khunst Cammern Oberinspectoris Wolff Caspar Clengel eines und dann Francesco Mangiotti Sculptore Romano und Bildt-Gißern aniezo zu Wienn, alhier, andern theilß folgender Vergleich geschlossen, und richtig abgehandelt worden:

Alß nemblich solle Er Francesco Mangiotti eine Statuam Julij Cäsaris, 6 Wiennerische schuch hoch, item noch eine Jagende Dianam mit 2 Hunden den gegebenen Riß und hierüber gefertigten modell allerdings gemeeß, das bildt 5 Wiennerische schuch hoch, von geschmaidigen undt gueten dichtig metal, (welches Er gießer zuverschaffen) mit aller Vollkhommenheit, auch genauer beobachtung der antiquität verferttigen und giessen, auch solcheß mit allen fleiß reinigen und verschneiden, sonderlichen aber allen höchsten und mögligisten fleiß, in deren perfectionirung anwenden, welches Er auch also trewlich zu laisten versprochen. Vor alle diese seine obberührte Arbeith mühe und Aufwand, waß und wies Nahmen haben möchten, sind Jhme Francesco Mangiotti, hingegen von iedwedern Statua 425 Rhtlr: und also vor beide insgesambt 850 Rhtlr: zubezahlen versprochen worden, wormit Er auch allerdings wol zufriden sein, und nach endlicher bezahlung genanter 850 Rhtlr: weiters nichts zufordern haben solle. Es solle aber solche bezahlung folgender gestalt beschehen und abgestattet werden, alß erstlich und zu anfang des Werckhes solle Er gegen gebührender quittung baar empfangen 200 Rhtlr: nach beschehenem Guß deß Cäsaris (welche Statua am ersten unter die Handt zunehmen ist,) solle Er wieder empfangen 100 Rhtlr: wann solche verschnitten, und gantz ferttig, soll Er nochmahls 200 Rhtlr: wann der Guß von der Diana erfolget ist, wiederumb 100 Rhtlr: und dann nach endlicher Verschneidung und ferttigung dieser leztern Figur, die übrigen 250 Rhtlr: und also in allen die gantze völlige versprochene Summam der 850 Rhtlr: empfangen: Es solle aber die ferttigung, und auslieferung der ersten Statua innerhalb 5 Monath frist von dato dieses an, zum längsten ohnfehlbarlich erfolgen, welches Er Francesco Mangiotti, absonderlich zu halten hiemit verspricht, wie auch, da je etwan einiger defect oder schaden wieder Verhoffen bey dem Guße erfolgen solte, vor selbigen zu stehen, und solchen zutragen; Zu beßerer beglaubnus und versicherung beiderseits theile, ist dieser Contract toppelt zu Papyr bracht, von beiden theillen aigenhändlich unterschrieben,

---

1) Vergl. Mittheil. d. Königl. Sächs. Alterth.-Ver. XXII, 29.

2) K. S. Hauptstaatsarchiv: Loc. 8241 des Chur-Sächs. Residentens ꝛc. Vol. II. 1653 ff. Bl. 175; Loc. 380 die Erkaufung ꝛc. 1661 ff. Bl. 6 ff. Im K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien habe sich keinerlei Nachrichten über Mangiotti gefunden.

3) Es kann nur die sog. neue Favorita auf der Wieden — die alte Favorita, ein kaiserl. Waldschloß, lag in der Leopoldstadt — gemeint sein. 1683 fielen mit den beiden Vorstädten auch die beiden kaiserl. Favoriten. Das Augartenschloß blieb nahezu ein Jahrhundert in Ruinen liegen, die Favorita auf der Wieden aber, jetzt Theresianische Ritterakademie, ward vom Kaiser Leopold sofort neu und großartig wieder aufgebaut. (Mitteilung des Herrn Dr. Göldlin von Tiefenau in Wien).

4) Dasselbe lag in der Herrengasse. Der Erbauer war Graf Ernst. Heute steht an der betreffenden, an das Harrachsche Palais grenzenden Stelle ein Neubau, der zum Teil eine Zeit lang als Börse diente. (Mitteilung des Anm. 3 genannten Herrn).

5) K. S. H. St. Arch.: Loc. 9835 die Churfürstl. Kunstkammer bel. 1591—1694 Bl. 184c ff.

und mit dero Pettschafften verferttiget, auch jedem theil Ein Exemplar außgelifert worden, trewlich, sondergefährde. Geschehen in Wienn am 26. Decembr: Ao. 1658.

(Folgen die Unterschriften der Kontrahenten nebst beigedrückten Siegeln.)[1])

Sehr unpünktlich kam Mangiotti seinen Verpflichtungen nach. So entschuldigt er sich im August 1659 dem Kursächs. Residenten Jonas Schrimpff gegenüber mit vieler Arbeit, klagt über den Mangel an Gesellen und verspricht die Cäsarstatue in zwei Monaten, die Diana bis Neujahr zu liefern. Ende Juli 1660 war der Künstler noch im Verzug. Der Kurfürst schrieb in seinem Unwillen an Schrimpff, der Hof- und Kriegsauditeur Gottfried Herrmann Kraft solle den Säumigen[2]) zu schuldiger Verfertigung der beiden Statuen ernstlich anhalten und wo nötig gerichtliche Hilfe in Anspruch nehmen. Im Juni 1661 brachte der Fuhrmann Christoph Müller aus Chemnitz endlich die Cäsarstatue nach Dresden, und als der Kurfürst im Mai 1662 seine „renovirten" Gemächer beziehen wollte, fehlte die Diana immer noch. Darüber war er so aufgebracht, daß er wegen Bestrafung Mangiotti's an den Kaiser schreiben wollte. Erst Ende 1662 hatte Mangiotti das Seine gethan.[4])

Leider läßt sich über den Verbleib dieser Mangiotti'schen Werke nichts mitteilen. Die im königl. Hausmarschallamt zu Dresden deshalb eingezogenen Erkundigungen sind ebenfalls erfolglos gewesen.

Dresden. **Theodor Distel.**

Notiz.

* Hans Baldungs Sebastianaltar. In den beiden Radirungen von J. Groh, welche diesem Hefte beiliegen, publiziren wir zum erstenmal das figurenreiche, in den letzten Jahren wiederholt besprochene Altarwerk des trefflichen schwäbischen Meisters, der uns hier als einer von Dürers bedeutendsten Stil- und Geistesverwandten entgegentritt. Es ist der früher in Friedrich Lippmanns Besitz gewesene Sebastianaltar, der sich jetzt in der Sammlung des Fräuleins Gabriele Pržibram zu Wien befindet. Da das Werk bei Gelegenheit seiner Ausstellung im Jahre 1873 in dieser Zeitschrift, Bd. IX, S. 156 ff. von Dr. Eisenmann bereits eingehend gewürdigt wurde, können wir uns hier auf einige kurze Erläuterungen beschränken. Auf dem Mittelbilde des Altars erregen unter den Persönlichkeiten, welche der Marter des Heiligen beiwohnen, besonders zwei unsere Aufmerksamkeit: die ganz in Grün gekleidete Gestalt des jungen Mannes, welcher unmittelbar hinter dem Heiligen steht, offenbar Hans Baldung selbst, und der ältere Mann in reicher Bürgertracht an der anderen Seite des Bildes, welcher die Rechte vor der Brust hält, höchst wahrscheinlich der Stifter des Altarwerkes. Den Kopf der ersteren Figur haben wir in dem großen Holzschnitt auf S. 157 des bezeichneten Bandes mitgeteilt. Das Mittelbild trägt links unten das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1507. Die nebenstehenden Innenseiten der Flügel zeigen die Gestalten der Heiligen Stephanus und Christophorus; die auf unserer zweiten Radirung wiedergegebenen Außenseiten stellen die Heiligen Apollonia und Elisabeth dar. — Das Werk ist 118 cm hoch; die Breite des Mittelbildes beträgt 78 cm, die der Flügel 30 cm. — Unter der auf das Bild bezüglichen Litteratur sei der die frühere Sammlung Friedrich Lippmanns beschreibende „Katalog einer Sammlung von Gemälden altdeutscher und altniederländischer Meister" (Wien, H. Miethke 1876), S. 8 ff. noch besonders hervorgehoben.

---

1) Mangiotti hat sich eines fremden Petschafts (G. O.) bedient. An den Vertrag schließen sich die Quittungen Mangiotti's über die erhaltenen Zahlungen an.

2) Klengel weiß nicht, was mit diesem „leichtfertigen Kerl" anzufangen.

3) In dem „Gemach, wo die Brauttafel zu halten", sollten die Statuen Platz finden.

4) Diese im Anschluß an den Vertrag mitgeteilten Nachrichten entstammen den unter 2) und 5) angezogenen Akten.

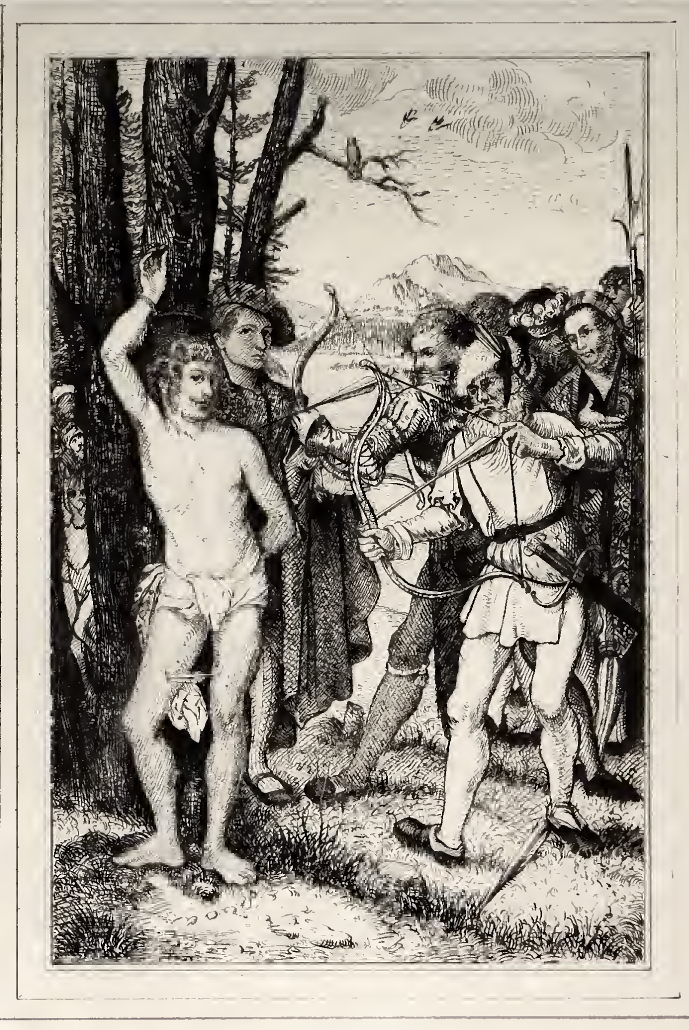




Hans Baldung pinx. J. Groh sculps.

FLÜGEL DES SEBASTIANALTARS.

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig. Druck von Fr. Felsing. München.


Hans Baldung pinx. J Groh sculps

SEBASTIANALTAR.

Sammlung Przibram in Wien.

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig. Druck v. Fr. Felsing München

Die Reiterstatue Philipps IV. in Madrid von Pietro Tacca.

Von Carl Justi.

Mit Illustrationen.

Jemand hat die alten Florentiner die quinta essentia unter den Nationen genannt; ich weiß nicht, ob schon wer den Gedanken gehabt hat, ihre Geschichte in der Diaspora zu schreiben und hier ihren Einfluß auf die Wandlungen der Civilisation zu verfolgen.

Ein Hauptkapitel dieser Geschichte würde sich mit der bildenden Kunst Spaniens vom 14. bis zum 17. Jahrhundert beschäftigen müssen. Dieser Zeitraum umfaßt ungefähr die Vorgeschichte, die Höhe und das Sinken der expansiven Bewegung der spanischen Nation, und diese fällt zusammen mit der stärksten Anziehung und Verschmelzung ausländischer Elemente, des französischen zuerst, dann des niederländischen, endlich des italienischen, das aber zu allen Zeiten mit hineinspielt.

Sollte nicht die Stellung, welche Florenz als Wiege der modernen Civilisation einnimmt, zusammenhängen mit der Begabung für Mechanik und mechanische Auffassung der Erscheinungen, auf der ja die Überlegenheit der neueren Naturwissenschaft und Kultur überhaupt gegenüber der des Altertums beruht?

Der die Maschine des Weltalls gleichsam rekonstruirende Geist Galilei's, die realistische Politik des großen Staatssekretärs, die kühnen Entwürfe Brunellesco's, die ephemeren Wunder der Maschinerien ihrer Feste und Bühnenspiele, zeigen dieses Talent bei verschiedenen Anläßen; und in dem Geiste Lionardo da Vinci's war alles dies, das Größte, Ernsteste und das Spielende beisammen; die theoretische und praktische Mechanik bis auf jene unterhaltenden Scherze, die in der Überlieferung bei Vasari allein haften blieben. Wenn er sich in seiner Grabschrift Mirator veterum discipulusque memor nannte, so hatte er wahrscheinlich den größten Mechaniker des Altertums, Archimedes, im Auge.

Diese Betrachtungen drängen sich auf bei der Vergegenwärtigung einer Episode aus dem Ende jener Zeit, die ich jetzt erzählen will. Die große Bronzeplastik war derjenige Zweig der Kunst, in dem die Florentiner auch im 17. Jahrhundert noch unbestritten die ersten waren; und die beiden kolossalen Reiterstatuen aus der Schule des Gian Bologna in Madrid sind gleichsam die Grenzpfeiler jener jahrhundertelangen Geschichte florentinischen Imports auf der Halbinsel.

Der letzte Zeitraum dieser Einflüße und Einwanderungen beginnt mit Philipp II. und endigt mit seinem Enkel. Befördert wurden sie durch die politische Abhängigkeit Toscana's von Spanien. „Die mediceischen Großherzöge", sagt Badoer (1575), „verdanken dem Hause Österreich nicht nur ihre Würde, sondern auch deren Erhaltung, ja

die ihres Lebens und Staates." Und Morosini: „Franz I. ist gänzlich und in allem von Spanien abhängig, er leiht dem Könige Geld in ansehnlichen Summen, stellt ihm Soldaten eigener Aushebung, beschenkt ihn mit Schiffen voll Waffen, beräth ihn wie dessen eigene Räthe und Gesandte, und des Königs Feinde sind die seinigen."

Wir werfen zuerst einen kurzen Blick auf

Frühere Bronzeskulpturen in Spanien.

Unter den zahlreichen Bildhauerwerken italienischer Frührenaissance, welche die Prachtliebe der Prälaten, Granden, Fürsten und Bürger im 15. und 16. Jahrhundert nach der Halbinsel gebracht hatte, und die teils in Italien gearbeitet wurden, teils von herberufenen Künstlern an Ort und Stelle ausgeführt, sind nur äußerst wenige Bronzegüsse zu verzeichnen, und diese sind ohne Namen. Über den Ursprung der ebenso fein gearbeiteten wie volkstümlich lebendigen Gruppe des heiligen Martin über dem Portal der Kirche dieses Namens in Valencia ist weiter nichts bekannt, als daß sie ein Geschenk des D. Vicente Peñaroja war und am 31. Mai 1495 der Kirche übergeben wurde. Noch wünschenswerter wäre es, etwas zu erfahren über den Urheber der lebensgroßen Relieffigur des berühmten Diplomaten Ferdinands des Katholischen, D. Lorenzo Suarez de Figueroa y Mendoza, der in Venedig und Rom um das Ende des Jahrhunderts die spanischen Interessen so geschickt vertrat. Diese ebenso lebendige, im Geiste einer Tizianschen Bildnisfigur aufgefaßte, wie geistreich modellirte Gestalt, als Grabfigur ein Unicum, ist bis jetzt noch der Aufmerksamkeit der Kenner völlig entgangen, und selbst von Carderera in seiner Ikonographie vergessen worden, obwohl sie als Kunstwerk alle in dieser Sammlung enthaltenen Statuen und Reliefs übertrifft. Don Lorenzo hatte sie noch bei seinen Lebzeiten, ohne Zweifel in Italien, für seine Grabkapelle in Badajoz machen lassen.

Zu keiner Zeit ist in Spanien die große Bronzeplastik so vielfach in Anspruch genommen worden, wie in der Zeit der ersten Habsburger, und deren Verherrlichung gewidmet. Im Jahre 1549 hatte Ferrante Gonzaga Karl V. ein Geschenk von seltener Kunst verehrt, eine Statue des Kaisers in der Art der Cäsaren, als nackter Heros, um die sich eine reiche Rüstung in der Art zusammenschließen ließ, daß man nach Belieben den antiken Halbgott in einen gewappneten Ritter verwandeln konnte. Dieses Meisterwerk des Leone Leoni von Arezzo hatte zur Folge die Berufung des Künstlers an den Hof, als scultore cesareo, und bezeichnet den Anfang einer fünfzigjährigen Verbindung der Leoni, Vater und Sohn, mit dem Hause; also ein Seitenstück zu Tizian, der seltsamerweise in die Lage kam, als Ankläger des Leoni wegen Mordes seines Sohnes Ottavio bei dem Kaiser aufzutreten. Dieser Künstler brachte aus seiner bisherigen Praxis mit die Feinarbeit des Goldschmieds und die charakteristisch stilvolle Linie des Medailleurs; aber er fand jetzt auch die große, freie, bisweilen schwungvolle Auffassung des Bildhauers. Seine Büsten und Statuen sind ebenso prächtig wie einfach vornehm. Selten sind die Vorteile der Bronzeplastik im Bildnis so vollzählig mit dem persönlich-historischen Interesse vereinigt gewesen, wie in Leoni's Büsten und Statuen, die man im Museum zu Madrid und in Windsor Castle sieht.

Sein Sohn Pompeo, mehr Amateur als Künstler, erhielt von Philipp II. Aufträge umfassendster Art: die zwei großen Gruppen seiner Eltern und die seiner eigenen Familie, sowie die Statuen des Hochaltars in der Capilla mayor des Escorial. Aber Pompeo hatte kaum die Technik seines Vaters geerbt, seine Bildnisse sind Werke eines nüchternen

Realismus. Die bedeutende Wirkung jener knieenden Figuren mit ihren vergoldeten und emaillirten Prachtmänteln in den hohen Nischen zu den Seiten des Altars kommt auf Rechnung des Architekten Herrera und des Königs selbst; die Gesichter sind hart, leblos und von ganz vager Ähnlichkeit. Die Heiligenfiguren des Retablo verraten die Haltlosigkeit dieser Verfall- und Übergangszeit. Zu seinen besten Arbeiten gehören die knieende Statue des Herzogs und der Herzogin von Lerma, einst in S. Pablo, jetzt im Museum zu Valladolid. Interessant ist hier der Gegensatz des breitknochigen, phlegmatischen, ja beschränkten Kopfes des Mannes gegenüber der schönen, stolzen, herrschsüchtigen Duquesa.

Die Reihe der großen mediceischen Geschenke wurde eröffnet durch das Cruzifix Benvenuto Cellini's, das der Herzog Franz I. im Jahre 1576 Philipp II. für den Escorial verehrte. Sein Vater Cosimo hatte es dem Künstler, der es ursprünglich für sein eigenes Grab gearbeitet haben soll (1562), für 1500 scudi d'oro abgekauft (1565). Das Geschenk wurde besonders hoch aufgenommen, da das Werk, als in demselben Jahre begonnen, wie der Bau des Escorial, providentiell für dieses Heiligtum bestimmt schien. Als der Wagen am 15. Oktober 1576 am Lustschloß Pardo bei Madrid eintraf, konnte die Ungeduld des Königs nicht bis zur Überführung an den Bestimmungsort warten; die Kiste wurde aufgebrochen. Pompeo Leoni war dabei zugegen, zum Verdruß des toscanischen Gesandten Orlandini, der seine abfälligen Bemerkungen mit anhören mußte[1]). Er führt zwar nur die kleine Flickerei im Marmor an und das Fehlen des Schurzes (der König ersetzte ihn durch sein Spitzentuch, welches nicht wieder entfernt wurde); aber wenn er die Arbeit so eingehend durchgenommen hat, so werden einem solchen Kenner wohl andere wesentlichere Punkte kaum entgangen sein. In der That vermißt man in dieser stillosen Arbeit ein klares Motiv, und ganz und gar die Wahrheit des entseelten Körpers, die Wirkung der Schwere und des Todes. Sie soll auf eine Vision zurückgehen, ist aber augenscheinlich eine sehr fleißig, doch geistlos durchgeführte Studie nach einem horizontal ausgestreckten Modell von sehr schmalem Brustkasten; der Kopf, bei dem ein Idealtypus gefordert war, ist maskenhaft und, wie das Ganze, weder lebend noch tot; obwohl die Augen gebrochen sind, ist der Hals geradaufgerichtet. — Wie dem auch sei, Pompeo blieb mit seinem Urteil allein; dem König gefiel das Werk, und ebenso dem ersten unter den spanischen Malern, Fernandez Navarrete. Es wurde dann auf einer Tragbahre (barella) von fünfzig Männern unter Führung des Baumeisters Bartolomé Cabrera nach dem Escorial getragen, für dessen Kapitelsaal es bestimmt war[2]). In der Folge wurde es hinter dem hohen Chor über einem Altar aufgestellt, der ebengenannte Juan Fernandez malte dazu zwei Seitenthüren mit Johannes und Maria in Chiaroscuro im flandrischen Stil des 15. Jahrhunderts.

Die Reiterstatue Philipps III.

Noch während Pompeo Leoni in Thätigkeit war, kamen Bronzewerke des Gian Bologna und seiner Schule als Geschenke nach Spanien. Im Jahre 1598 verehrte

1) Per mostrare d'essere un grande intendente nell' arte osservava ogni punto, et notava certa pocha rimessa di marmo che [era] in quel corpo, per non lo far apparire d' un pezzo intero, similmente non li pareva conveniente che mostrasse le vergogne. Et quanto alla prima osservazione, s'intese fu risposto, che il difetto non era stato dello Scultore, ma del marmo, el il secondo difetto molto bene si potere rimediare con un velo, et simili altre cose. (Orlandini's Depesche vom 6. Dezember 1576.)

2) á de servir en la pieça que se hiziere capitulo en el dicho monisterio. Inventar der Geschenke Philipps II. im Archiv des Escorial.

Ferdinand I. dem Erzbischof Kardinal von Sevilla, Rodrigo de Castro, ein Cruzifix, ähnlich dem im Dom zu Pisa, bestimmt für dessen Grabmal in Monforte de Lemos in der Provinz Coruña. Für die Bronzebüste des Kardinals hatte der berühmte Maler von Cordova, Pablo de Cespedes, damals in Sevilla, ein Thonmodell geliefert, das Gian Bologna geschickt wurde. Im Jahre 1602 erhielt Lerma die Fontana, die Gian Bologna 1559 für das Casino des Erzherzogs Franz gearbeitet hatte, mit der Gruppe Simsons und des Philisters, die Schale von Meerwesen getragen; und als Gegenstück Simson mit dem Löwen von Christofano Stati; er brachte sie in seinen Garten zu Valladolid. Die Schwester des Grafen Lerma, Gräfin Lemos, bekam 1603 ein Cruzifix mit vier Evangelisten in vergoldeter Bronze nach seiner Zeichnung [1]).

Das Lob der mediceischen Reiterstatuen des Gian Bologna machte damals die Runde durch Europa. Ihr kalt vornehmes Wesen entsprach den Begriffen von Würde, in welcher der spanische Hof damals tonangebend war. Die Könige hatten ihre Hofmaler; wenn es sie aber gelüstete, in Erz durch ihre Hauptstadt zu reiten, so mußten sie in Florenz anklopfen. Stolz auf dieses Vorrecht, waren die kleinen Herzöge gern bereit, den Potentaten, von deren Wohlwollen ihre schwache Souveränität abhing, mit solchen Geschenken den Hof zu machen [2]).

Die anspruchvollste Form eines öffentlichen Denkmals, eine kolossale Reiterstatue — das erste Beispiel in Spanien — wurde einem Monarchen zu Teil, dessen Bescheidenheit solche öffentliche Huldigungen mehr als irgend einer scheute [3]). Die Veranlassung war wohl die eben beschlossene Zurückverlegung des Hofs von Valladolid nach Madrid (1606), der Geburtsstadt Philipps III. Im Februar 1606 meldet der Gesandte bereits die Absendung des Bildnisses S. Majestät von Pantoja de la Cruz.

Gian Bologna hatte die Reiterstatue Philipps III. schon weit gefördert [4]), als er durch das Denkmal Heinrichs IV. davon abgezogen wurde. Er starb am 14. August 1508. Zum Glück hatte er sich einen Erben seiner Kunst gebildet, Pietro Tacca, der schon an allen seinen großen Reiterstatuen die technische Hauptarbeit gemacht zu haben scheint. Dieser hatte dem Bronzeguß alle seine Kraft zugewandt, während er die Marmorstatuen, wie die Dovizia (eigentlich Johanna von Österreich, Gemahlin Franz' I. und für die Piazza S. Marco bestimmt) im Garten Boboli, den Gehilfen überließ. Seit 1609 war er Statuario des Herzogs, der ihn hoch hielt. Er hatte schon an der Reiterstatue Cosimo's I. auf dem Platz der Signoria mitgewirkt, 1605 den Guß Ferdinands I. auf dem der Annunziata (1603—8) ausgeführt; später hat er Heinrich IV. für den Pontneuf vollendet (1511). Gian Bologna hatte ihn in seinem Testament zum Vormund seines Erben und Verwalter des Vermögens ernannt. Tacca übernahm auch den spanischen „Cavallo". Sieben Jahre ist das Werk in Arbeit gewesen. Aber die Absendung zog sich hin von 1613 bis 1615. Endlich im Hochsommer 1616 kam sein Bruder, Andrea, Propst von Massa, nach Madrid, um die Ankunft zu melden. Am 14. August erschienen von Cartagena her fünf Wagen mit dem Marmor zur Basis, am 15. September folgte die Bronze,

1) Baldinucci, Professori del disegno II, 558; Desjardins, Gian Bologna, Paris 1882, S. 122.

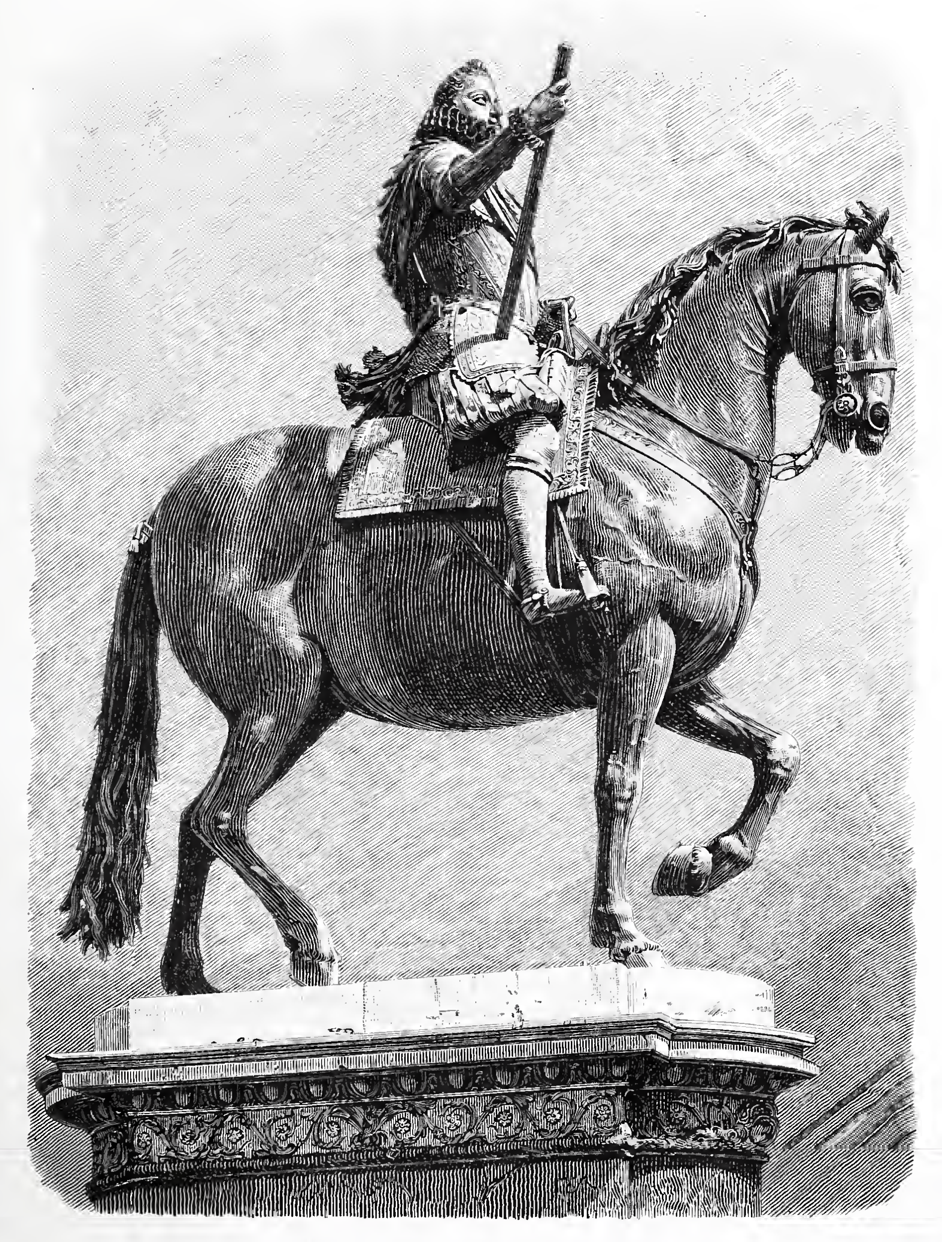
2) Il gran Duca, siccome si compiaceva che la Toscana fosse la maestra principale delle Belle Arti così donava generosamente a tutte le corti, e ai privati di qualità delle più eleganti produzioni di questi artefici. Galluzzi, Istoria del granducato di Toscana. Vol. V.

3) Schifo di questi segni esteriori d' honore, e di lasciar memoria di se, nennt ihn Orso d'Elci. 27. Sept. 1616.

4) Già era questo a ragionevol termine condotto, sagt Baldinucci.

deren Transport lange kein Fuhrmann riskiren wollte; am 27. endlich der Bildhauer Attilio Palmieri mit einem Brief des Ministers vom 20. August.

Man stellte die Statue vorläufig im Schloßgarten auf. Der elfjährige Kronprinz Philipp war der erste, der sie sah. „Er fragte mich", erzählt der Agent Raffaello



Die Reiterstatue Philipps III. in Madrid.

Romena, „nach verschiedenen Punkten, mit viel Scharfsinn (con molta acutezza di spirito)." Am 13. Oktober erschien in vertraulichem Besuch der König mit allen seinen Kindern, der Infantin Maria und ihren Damen, den Herzögen von Lerma und Uceda. Der König betrachtete den Koloß eine Viertelstunde lang, von allen Seiten, von nah und fern, und äußerte Zeichen des Beifalls. Er fragte Romena, wie viel Zeit das Werk gekostet?

— „Sieben Jahre. Es sei aber auch schöner geraten, als alle früheren ähnlichen Werke." — Der Herzog von Lerma suchte ihm den Wert dieses Geschenkes begreiflich zu machen: ..una singolarissima cosa."

Am 24. Oktober wurde es in feierlicher Audienz förmlich als Geschenk des Herzogs Cosimo II. übergeben; der Herzog von Lerma stellte Tacca's Bruder vor, dieser hielt seinen Vortrag; der König antwortete: „Gewiß schätze ich dieses Geschenk sehr hoch; es ist des Großherzogs würdig" [1]). Tacca hatte auch ein Kruzifix als sein Geschenk überreichen lassen. Er erhielt vom König 4000 Scudi, die er unter sich und seine Gehilfen verteilte. Dem Propst von Massa wurde eine Pension auf die neapolitanische Rente von 400 Scudi ausgesetzt, von der er nie einen Soldo bekommen hat. Nach Jahren bot ihm die dortige Finanzverwaltung einen Adelstitel an, den er ausschlug, da die Ausfertigungsgebühren die Einkünfte mehrerer Jahre überstiegen.

Über den Platz konnte man sich lange nicht einigen; der Gesandte schlug den Park Lerma's vor, bei S. Geronimo, weil es da von den lustwandelnden Madridern gesehen worden wäre; aber dem König mißfiel der Platz gerade deshalb. Es wurde vorläufig in der Casa del Campo (dem Park unter dem Schloß, jenseits des Manzanares) aufgestellt, wo er selbst die Stelle auswählte, am 2. Januar 1617. Hier machte er mit der Familie seinen täglichen Spaziergang; das Bild sollte den vertraulichen Charakter behalten. Später sollte es in dem kleinen Garten am Schloß, gegenüber der geplanten neuen Fassade zu stehen kommen. Aber es blieb im Park. Ich sah 1876 in Granada eine Ansicht aus der Casa del Campo, wo Philipp IV. und Isabelle, die Brüder Carlos und Fernando, und seine Schwester Marie vor der Statue stehen.

Unter Isabella II. wurde es auf den großen Platz von Madrid, auch Plaza de la constitucion genannt, versetzt (1848), „weil Philipp III. ein Sohn der Stadt war, den Hof dahin zurückverlegte (1606) und diesen Platz selbst (1619) gebaut hat." Dort von dem Balkon des Palastes aus, den Karl II. 1674 umbaute, und in dem jetzt eine städtische Kinderschule eingerichtet ist, hat er einst den Turnieren, Stiergefechten und Autos zugesehen. Da ragt nun das alte Bild hinter üppigen Sträuchern, Blumenbeeten und Springbrunnen hervor, die sich bemühen, die zahllosen Bilder, Figuren und Scenen, die an diesen erinnerungsreichsten Platz von Madrid geknüpft sind, in die Gespensterkammer der Vergangenheit zurückzubannen. Während der Farce der spanischen Republik beschloß das Ayuntamiento (1877), sie zu entfernen, um einem auf der Höhe jener Tage stehenden „republikanischen Denkmal" Platz zu machen.

Die Statue ist ganz denen der Mediceer nachgebildet, das Pferd hat dieselbe Gangart, nur ist es wuchtiger, phlegmatischer als das feurige mit flammender Mähne und schnaubenden Nüstern, das im Jahre 1605 in Florenz aufgestellt worden war. Es ist übrigens im Charakter des Reiters, der nichtssagend geradausblickt, ohne die stolz gebieterische Seitenwendung jenes Cosimo mit seinem eisigen Blick, oder die hochfahrende Triumphatorenhaltung Ferdinands. Jenen Charakter hat Tacca wahrscheinlich dem Gemälde des Pantoja abgesehen. Der glatte apathische Kopf mit der schmalen Stirn und dem Pyramidalschopf auf der breiten Tellerkrause erinnert an den Pinienapfel.

Madrid besitzt noch eine andere Bronzestatue, eines Zeitgenossen dieses Königs, in der Kavaliertracht der Tage, des genialsten neben dem beschränktesten Manne seiner Zeit,

1) Cierto estimo en mucho este regalo, y es como de mano del Gran Duque.

letztere errichtet im 18. Jahre seiner glorreichen Regierung, jene natürlich erst im dritten Säkulum seines Weltruhms. Warum geht man an Cervantes vorbei, während man selten die Plaza mayor passirt, ohne an dem armen Roi fainéant einen Augenblick aufzusehen? Der eine ist ein Kunstwerk der „Schneiderarchäologie"; ein Hofmännchen aus der Antecamera Lerma's, der andere ein hergewehtes Blatt der noch immer großen Kunst der Arnostadt, ein Fragment aus der Chronik der Vergangenheit, um das sich eine Welt von Erinnerungen, Betrachtungen hervordrängt, sammelt!

Obwohl im

Zeitalter Philipps IV.

der nationale Geschmack in Litteratur, Kunst und Festlichkeiten nach der vom Geist der italienischen Renaissance beherrschten Zwischenzeit wieder auflebte, und die Geringschätzung des Fremden wohl größer war als vorher und nachher, so wurde doch gerade jetzt Florenz das Vorbild für manche Unterhaltungen des Hofes. Der König sagte einmal selbst zum Commendatore Serrano, den er zu einer Palastkomödie eingeladen hatte, „diese Unterhaltung müsse ihm bei der Erinnerung an Florenz sehr gewöhnlich vorkommen" (Dep. vom 28. Februar 1632). Der junge Ferdinand II. (1621—1670) interessirte sich selbst nicht wenig für das Treiben in Madrid, wo florentinische Erfindungen sich wunderlich mischten mit spanisch-mittelalterlichen Elementen, und es giebt keine unterrichtendere Quelle für das Leben in Madrid zu dieser Zeit, als die Berichte seiner Gesandten.

Nie war die vorübergehende und bleibende toscanische Kolonie mannigfaltiger gewesen. Der Hof Philipps IV. erinnert vielfach an das Dresden Augusts III. Clarendon fiel es auf, daß im Jahre 1650 außer England, Dänemark und Venedig alle europäischen Staaten, vom Kaiser und Papst bis auf Polen durch Gesandte vertreten seien, die geborene Unterthanen des Großherzogs waren. Wäre Velazquez nicht an den Hof gekommen, so würden auch jene florentinischen Maler, die vor ihm in den Schatten traten, die Carducho, Cajes, Nardi noch weiter die erste Rolle gespielt haben, wie sie denn für die große Wand- und Deckenmalerei der Paläste und Kirchen bis zuletzt das Feld behaupteten; denn diese Art von Produktivität lag völlig außer dem Talent des Hofmalers. Der aufkommende Luxus der Gärten, Bildergalerien und Statuenmuseen fand seine Vorbilder in Florenz.

Das Theater bedurfte in dieser Zeit am wenigsten fremder Anregung oder Zufuhr, die Spanier nahmen sogar ihre Komödianten mit nach Neapel, Florenz, Mailand und Rom; aber die Ausstattung, von Scenerie, Verwandlungen und Erscheinungen bis zur Musik hinauf, wurde nach florentinischen Mustern gemacht und von Florentinern geleitet. Bei vielen mythologischen und romantischen Stücken des Calderon ist sehr auf die Mitwirkung dieser Zuthaten gerechnet. Das Florenz Ferdinands I. war die Wiege der Opera italiana, hier führte zuerst Emilio de' Cavalieri, angeregt durch klassische Studien, den Wechsel von Dialog und Arien ein, und Bartolotti erfand die magischen Künste der Bühne. Die Briefe der dreißiger Jahre aus Madrid sind voller Namen italienischer Musikanten. Die Ingenieure, welche diesen Apparat nach Madrid brachten,

1) In dem Prachtwerk von Desjardins über Gian Bologna, Paris 1882, S. 124 wird dieser damals projektirte Platz vor dem Schloß mit der alten Plaza mayor, dem Hauptplatz von Madrid in der Mitte der Stadt, verwechselt.

Cosimo Loti (seit 1628) und Baccio del Bianco (seit 1650), letzterer ein Schüler Galilei's, hatten die Mediceer selbst für Philipp IV. ausgesucht. Bei der Eröffnung des Theaters von Buen Retiro, dessen Bau Loti geleitet hatte, ebenso wie die Anlage seiner Gärten, wurde die Komödie „Dafne" aufgeführt, die erste Oper, die vierzig Jahre vorher (1594) Ottavio Rinuccini in Florenz auf die Bühne gebracht hatte. Baccio del Bianco war es, der 1653 im Mai die vielbewunderte Inscenirung des Calderon'schen „Perseus" ersonnen hatte. Nach den Beschreibungen der Zeitgenossen [1]) sollte man glauben, daß Mechanik im Bunde mit Phantastik in Buen Retiro ihr Höchstes geleistet hätte; aber der Marchese del Borro meinte, bei Gelegenheit der Vermählungsfeierlichkeiten im Frühjahr 1650, was dort ein Wunder dünkte, würde in Florenz in dem stanzone de' commedianti sehr untergeordnet erscheinen [2]).

Ein edler Florentiner, Rutilio Gazi aus Castiglione († 1635), lieferte die Modelle für die Madrider Brunnen in Bronze und Marmor. Der König hatte ihm, ohne Zweifel um ihn stets in seiner Nähe zu haben, das altburgundische Hofamt des Acroy gegeben, das ihm auferlegte, Seine Majestät in der Kirche und auf Reisen (mit drei Pferden) zu begleiten. Er spielte hier eine ähnliche Rolle, wie Tommaso Francini, der Erbauer der Fontana von Pratolino, in St. Germain. Der florentinische Resident nennt ihn Intendente di statue piccole. Zwei Silberstatuetten eines Pferdes und einer Mauleselin befanden sich im Palast Pitti. Nach Pacheco hatte keiner das spanische Pferd so genau studirt und mustergültig in Modellen dargestellt [3]). Auch seine in Wachs bossirten und bemalten Bildnisse waren in Madrid sehr beliebt. Weder Baldinucci noch Cean kennen ihn [4]).

Die Statue Philipps IV.

Achtzehn Jahre nach der Aufstellung der Statue Philipps III., im dreizehnten Jahre seines Sohnes, kam man auf den Gedanken, auch für diesen ein Denkmal anfertigen zu lassen. Die Statue Philipps IV. war nicht bloß das letzte hervorragende Werk, welches aus der Schule Gian Bologna's hervorging, und der kühnste Guß seines begabtesten Schülers: sie ist für die Geschichte der Bronzeplastik merkwürdig, als der erste Versuch, eine große Reiterstatue bloß auf den beiden Hinterbeinen ruhen zu lassen. Mittelbar und unmittelbar haben Velazquez, Rubens, der Bildhauer Montañes, der Naturforscher Galilei größeren oder geringeren Anteil an dem Charakter und Gelingen dieses Werkes gehabt.

Die Idee scheint von Velazquez und dem Minister Olivares ausgegangen zu sein; sie hing zusammen mit des letzteren Lieblingsschöpfung, dem Park und Schloß Buen Retiro, dessen Gründung in den Anfang der dreißiger Jahre fällt. Alles, wegen dessen die alten Lustschlösser der spanischen Könige gefeiert waren, sollte hier vereinigt und übertroffen werden, ja diese wurden vieler ihrer besten Stücke zu gunsten des neuen beraubt. Was von Gemälden und kunstgewerblichen Prachtstücken verfügbar war, wurde hier zusammengeschleppt, die Paläste der Granden mit sanfter Manier geplündert, die Maler des

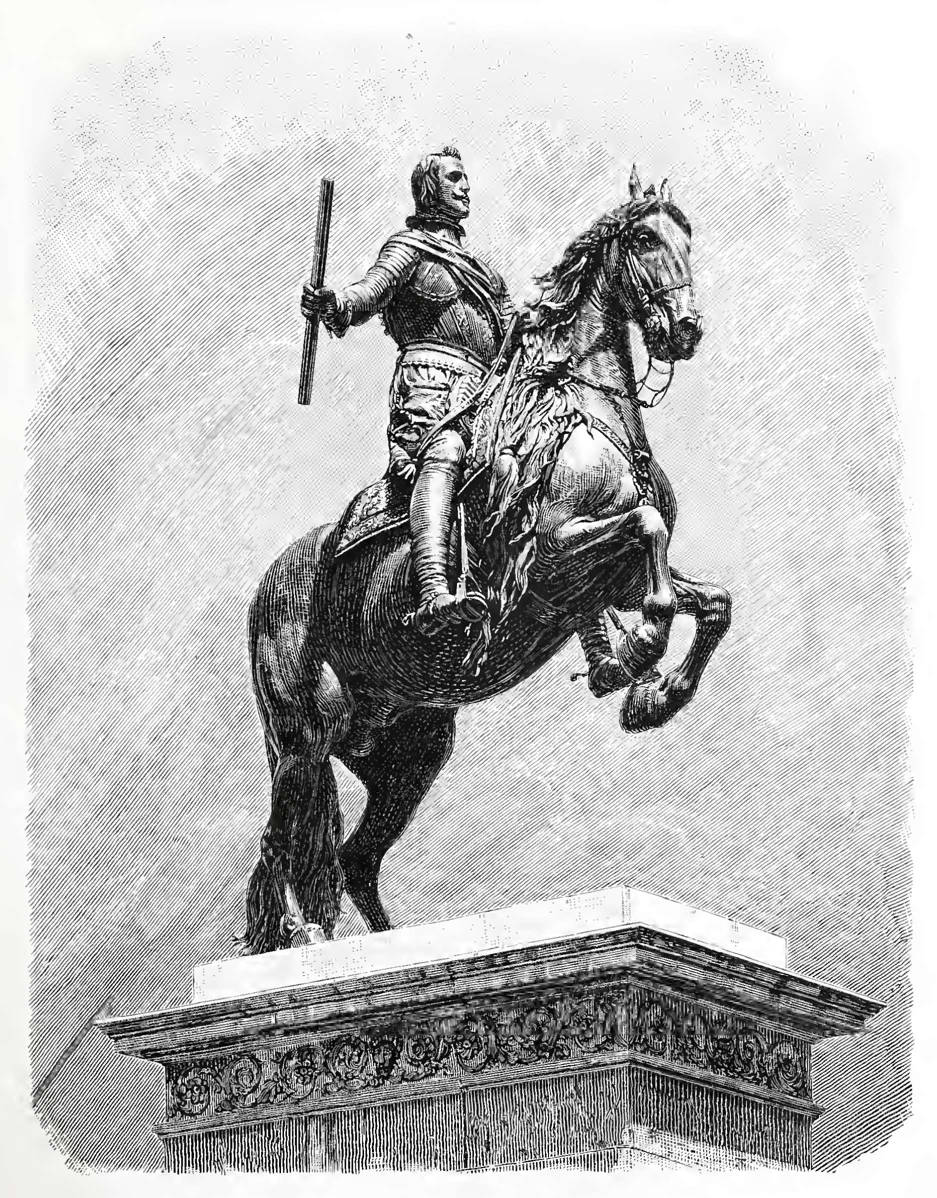
1) v. Schack, Geschichte des span. Theaters III, 10ff.

2) Vi furono molte machine, stimate miracolose, ma al Sr. March. del Borro et a me parono assai inferiori a quelle che si fanno costà allo stanzone de' Commedianti. 5. März 1650.

3) Pacheco, Arte de la pintura I, 360. Azor hoy de Su Magestad, pero mas estimado por famoso escultor.

4) Carducho, Dialogos 339. Morì ancora Rutilio Gaci da Castiglione di Toscana Aeroy del Re, offizio honorevole della Casa di Borgogna, che accompagnava S. M. quando va fuori, et era ancor intendente di statue piccole, che faceva fare, alla Mtà S. Serrano, Dep. vom 17. März 1635.

Hofes ganz in Anspruch genommen. So wird im August 1634 die „Bronzestatue Karls V. mit der Ketzerei“ von L. Leoni aus Aranjuez hierher gebracht und „in dem ersten Theater beim Eingang“ aufgestellt. Indes ohne ein Seitenstück zu dem Bronzekoloß in der Casa del Campo hätte dem Werke Don Gaspars die Krone gefehlt. Er mußte auch



Die Reiterstatue Philipps IV. in Madrid.

zeigen, daß er mindestens ebensoviel zur Verherrlichung seines Philipp thun könne, wie der ihm verhaßte Lerma, dessen Rolle er geerbt hatte.

Baldinucci und Cean Bermudez im Leben des Velazquez erzählen die Vorgeschichte der Statue auf verschiedene Weise, aber nach unzureichender Information und Vermutungen. Der Gang der Verhandlungen liegt, wenn auch nicht vollständig, doch authentisch vor in dem Briefwechsel des florentinischen Archivs, der von Gualandi und Gaye

veröffentlicht wurde, indes nicht ohne Stoff für eine Nachlese zurückzulassen, deren Ausbeute für das Folgende benutzt ist.

Am 2. Mai 1634 erhielt der florentinische Gesandte, Commendatore di Serrano, folgendes Schreiben des Grafen Olivares aus Aranjuez durch dessen Sekretär Pedro de Arze überbracht: „Seine Majestät, die Gott schütze, hat den Wunsch geäußert, daß eine Medalla, oder Bildnis zu Roß ihrer königlichen Person verfertigt werde, das von Bronze sei, in Übereinstimmung (conforme á) mit Bildnissen des Pedro Pablo Rubens, und mit dem Muster (traza) desjenigen, welches in der Casa del Campo steht. Und da bekannt ist, daß in Florenz die bedeutendsten Künstler in Bildhauerei sind, so habe ich für gut befunden, Ew. Señoria zu ersuchen, daß Sie belieben möchten, mir die Gewogenheit zu erweisen, kraft Ihrer Auctorität zu verfügen, daß dieses Werk aufgetragen werde dem vollkommensten Arbeiter (oficial) in dieser Kunst, der in Florenz ist, und daß eine Person nach Ew. Señoria Gutdünken die Kosten aufsetze, damit sofort das Nötige ausgeworfen werde“, u. s. w.

Dieser Brief setzte den Gesandten in Verlegenheit [1]). „Medalla, ó efigie á cavallo“, — war denn ein Medaillon, ein Relief, oder eine Statue gemeint? Da es in Spanien so äußerst wenige freistehende Skulpturen gab, so kam es, daß gelegentlich ein Terminus der Reliefplastik wie medalla zum Klassenterminus für plastische Figur überhaupt erweitert wurde; die Statue ist ein Relief, das aus seinem Rahmen fortgewandert ist, — ein Sprachgebrauch, der übrigens im großen Wörterbuch der Akademie nicht bezeugt ist. Ferner, in welcher Größe wollte man die Statue? Die Ausdrücke waren sonderbar gewählt. Wer konnte ahnen, daß traza sich bloß auf die Größe, die „Rubens'schen Bildnisse“ auf die Gangart des Pferdes beziehen sollten? — Der Sekretär wußte keine Auskunft zu geben. Serrano hielt Pietro Tacca für tot, und schwerlich seien noch tüchtige Schüler (di valore) des Gian Bologna vorhanden. Er suchte Olivares gleich nach dessen Rückkehr auf, und vernahm nun bestimmt, daß die Größe die der Statue Philipps III. sein, und daß das Werk in einem der Höfe von Buen Retiro zu stehen kommen solle. Sobald Serrano sich Gewißheit darüber verschafft habe, ob jemand, der der Arbeit gewachsen, noch in Florenz zu finden sei, wollte Olivares eine Zeichnung, d. h. eine Skizze, schicken. Nach den schriftlichen und mündlichen Äußerungen des letzteren glaubte der Gesandte dem Balí Giambattista Cioli versichern zu können, daß jedenfalls dem Könige und Olivares ein solches Geschenk ungewöhnlich angenehm sein werde: accettissimo; ne sentirebbono un gusto estremo (26. Juli).

Auf mehrere solcher Schreiben fand man in Florenz keine Zeit zu antworten; erst am 24. September schreibt Cioli, er sehe, daß Tacca sich der Arbeit wohl nicht entziehen würde (non sfuggirà di fare quella statua); doch soll aus einem politischen Grunde noch keine bestimmte Zusage gemacht werden. Aber im Sommer 1635 ist die Arbeit am Modell im Gange; das Pferd ist tüchtig gefördert (ridotto a buon termine, 30. August); nun aber hat Tacca das Bildnis des Königs nötig, und eine Zeichnung des Anzugs und der Rüstung. Dies Bildnis ist am 22. September in Arbeit; Olivares verspricht es Serrano mitsamt den Zeichnungen zu schicken.

Das Bildnis muß bald darauf abgegangen sein. Wie es scheint, ist dem Bildhauer erst bei dieser Gelegenheit ein Licht darüber aufgegangen, welche Gangart man dem Pferde

1) Brief vom 13. Mai 1634, fehlt bei Gualandi.

geben wollte. Aus einem Briefe Tacca's vom März 1638 (bei Gaye III, 542) lernt man, daß er bereits ein Modell mit dem Pferd im Schritt (di passeggio) vollendet hatte, nicht bloß das kleine Wachsmodell, sondern auch das große Thonmodell. Diese auf tausend Scudi geschätzte Arbeit war nun umsonst. Obwohl nämlich das Gemälde des Rubens (wahrscheinlich im Brand des Alcazar 1734) zu Grunde gegangen ist und die Beschreibung im Inventar von 1636 [1]) über die Gangart nichts bemerkt, so ist doch zweifellos, daß dieses Pferd, ganz wie das nach seinem Vorbilde gemalte in den Uffizien, sich auf den Hinterbeinen erhob. Olivares ist an diesem Punkt soviel gelegen, daß er selbst an Tacca schreibt (Serrano, 20. September 1636), und Serrano fügt noch der Deutlichkeit wegen hinzu, daß vor allem das Pferd galoppiren soll und sich so hoch über den Boden erheben mit den (Vorder)füßen, daß es eher zu springen und zu kurbettiren scheine [2]). In solchen Sprüngen zeigte sich die Reitereleganz des Königs:

Deteniéndose en el aire
con brincas y con corbetas.
(Calderon, el pintor de su deshonra)

So besorgt ist man wegen dieses Punktes, daß schon den 15. Oktober an diesen Brief erinnert wird, und am 11. Dezember Auskunft über den Fortgang der Arbeit verlangt; eine Zeichnung auf einem Blatt Papier soll geschickt werden, sobald das Pferd modellirt ist, und man ist sehr gespannt auf diese Zeichnung, weil gar so viel daran liegt, daß es bloß auf den Hinterfüßen ruht [3]).

So griff denn Tacca das Pferd (es war seine letzte Arbeit) von neuem an; im Anfang 1637 ist er in voller Thätigkeit; am 8. März ist das Modell schon weit gediehen; man verspricht sich Großes davon. Der Balí Cioli schreibt: „Es wird ein so schönes Werk, und von allen, die es sehen, so gelobt, daß S. Majestät gewiß zufrieden sein wird." Als die Zeichnung des Modells in Madrid ankommt, ist Olivares erstaunt, wie eine so große machina auf zwei Hinterbeinen sich halten könne. Am 30. September ist das Modell vollendet; und in einem Briefe vom 17. September 1638 hofft Tacca, den Guß in weniger als einem Jahre fertig zu stellen; er hielt ziemlich Wort. Denn am 10. Dezember erscheint Giovanni di Erato bei dem nunmehrigen Gesandten Gabriel Riccardi, und bittet, Tacca ein Porträt des Königs zu schicken, auf das dieser mit Ungeduld wartet, denn er ist schon seit dem März mindestens mit der Form für die Figur des Reiters beschäftigt, nachdem er das Roß vollendet. Dieses Bildnis sollte dem Bildhauer für die Gesichtszüge dienen. Am 27. Januar 1640 erhält es Riccardi und sendet es, in ein mit grünem Wachstuch überzogenes Kistchen gepackt, durch einen Kourier an die Fornari in Genua. Auch eine Marmorbasis hatte man dem spanischen Hofe zugestanden. Am 26. September 1640 gingen die Kisten mit sämtlichen Stücken des Werkes nach Livorno ab.

1) Está armado á caballo en un caballo castaño, tiene banda carmesí, baston en la mano, sombrero negro y plumas blancas: en lo alto un globo terrestre que lo sustentan dos ángeles y la Fé, que tiene encima una cruz y ofrecen á S. M. una corona de laurel, y á un lado la divina Justicia que fulmina rayos contra los enemigos, y al otro lado en el suelo un Indio que lleva la celada. Villaamil, Rubens 334. Inventar v. 1636.

2) sopra tutto li ricordi che il Cavallo stia in atto di galoppare, e che si alzi tanto da terra con piedi, che apparisca piuttosto che salti, e faccia corvette.

3) che si vedrebbe con molto gusto, premendosi grandem^{e}. ch'egli si regga solo sui piedi di dietro, et resti in atto di galoppare.

(Schluß folgt.)

Die Ausstellung von Werken älterer Meister in Berlin.

Mit Illustrationen.

Wie die Ausstellung von Gemälden und plastischen Werken älterer Meister aus Berliner Privatbesitz, welche in den Monaten Januar, Februar und März zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzen und der Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen stattgefunden hat und die wir bereits in einem gleichzeitigen Bericht in der Chronik kurz charakterisirt haben, hinsichtlich ihrer äußeren Organisation und ihrer dekorativen Ausstattung von nachhaltiger und tief eingreifender Bedeutung ist, so hat sie auch der kunstgeschichtlichen Erkenntnis im engeren Sinne einige nicht unwesentliche Dienste geleistet und zur weiteren Charakteristik und Werthschätzung einiger Meister wichtige Beiträge geliefert. Am meisten gilt dies von den französischen Malern des 18. Jahrhunderts, welche man nie zuvor im Zusammenhange auf Grund eines unvergleichlich wertvollen Materials so bequem und nutzbringend studiren konnte, wie auf dieser Ausstellung. Daneben ist dann auch über manchen niederländischen Maler, der in öffentlichen Sammlungen wenig oder gar nicht vertreten ist, ein günstigeres Licht verbreitet worden, und unsere Kenntnis der italienischen Renaissanceplastik hat durch eine ganze Reihe ausgezeichneter Werke, von denen einige zum ersten Male an die Öffentlichkeit traten, eine Erweiterung erfahren, die hier in Berlin um so besser verwertet werden kann, als bekanntlich gerade diese Abteilung unserer königlichen Museen durch die Verdienste und die unablässige Wachsamkeit des Direktors Bode einen solchen Aufschwung genommen hat, daß dieselbe hinter der des Louvre, wovon ich mich erst in diesen Tagen wieder durch erneute Anschauung überzeugt habe, nicht mehr zurücksteht. Wenn die königlichen Museen einmal nicht genug Mittel zur Verfügung haben, um einen Gelegenheitskauf zu machen, kommt es wohl auch vor, daß Bode einen wohlhabenden Berliner Sammler auf die günstige Gelegenheit aufmerksam macht, und so ist es geschehen, daß manches Werk der italienischen Plastik, welches nicht ins Museum gelangen konnte, wenigstens nach Berlin gekommen ist.

Es bedarf keiner Motivirung, aber auch keiner Entschuldigung, weshalb die Berliner Privatsammlungen mit den Pariser Kabinetten keinen Vergleich aushalten können. Wo in Paris die Jahrhunderte mitzählen, darf man in Berlin nur nach Jahrzehnten rechnen. Wenn man von den durch Friedrich den Großen erworbenen Kunstschätzen und den durch die sogen. oranische Erbschaft nach Berlin in königlichen Besitz gekommenen Gemälden absieht, so datirt die Entstehung der meisten Berliner Privatsammlungen erst seit zwei Jahrzehnten. Einige, wie die des Grafen Redern und die des Grafen Pourtalès, gehen freilich weiter zurück. Aber die überwiegende Mehrzahl wirklich guter Kunstwerke ist erst

während des genannten Zeitraumes und dann auch meist durch die Vermittlung des Pariser Kunstmarktes nach Berlin gekommen. Der Geschmack dieser Epoche hat denn auch den Berliner Privatsammlungen seinen Stempel aufgedrückt: einerseits die entschiedene Vorliebe für die niederländischen Meister, andererseits eine feinsinnige Neigung für die Künstler der Vorbereitungs- und Entwickelungsperioden. Die großen Meister aus der Blütezeit der italienischen Kunst sind in Berliner Privatsammlungen so gut wie gar nicht vertreten, und wo ein großer Name an einem mittelmäßigen Bilde haftet, wird man gut thun, der Sache nicht weiter auf den Grund zu gehen. Das Ausstellungskomité ist denn auch bei der Auswahl italienischer Bilder so vorsichtig wie möglich zu Werke gegangen. Der Katalog, welcher mit einer Sorgfalt und Unabhängigkeit verfaßt ist, die den Herren Bode und Dohme Ehre machen, führte nur elf Gemälde italienischer Meister auf, von denen nur ein mäßiges Porträt eines venezianischen Edelmannes in roter Samttracht von Tintoretto, zwei geringe Tiepolo's und das große Altarbild eines ferraresischen Meisters über allen Zweifel erhaben waren, welches letztere durch eine ausführliche Inschrift als ein Werk des Domenico Panetti (geb. angebl. um 1460, † 1511) beglaubigt ist. (Besitzer Graf F. W. von Redern). Vor der thronenden Madonna, auf deren rechtem Knie das Christuskind steht, sieht man zur Linken die Heiligen Antonius von Padua und Hieronymus, zur Rechten Petrus Martyr und Georg, würdige, feierliche Gestalten, welche nur in der Modellirung jene Strenge und in dem bräunlichen, trockenen, wenn auch kräftigen Kolorit jene Zurückhaltung zeigen, welche der Schule von Ferrara während ihrer mittleren Periode im Gegensatze zur venezianischen eigentümlich sind. Immerhin geht Panetti, wie auch dieses Bild beweist, im Kolorit über sein Vorbild, Lorenzo Costa, hinaus, und man glaubt es im Angesichte der sorgfältigen Durchführung gern, daß durch dieselbe Panetti's Produktivität eingeschränkt wurde, weshalb seine Bilder auch in Italien selten vorkommen. Das unsrige ist durch die Inschrift merkwürdig, welche also lautet:

ANNO NATIVITATIS · DNI · M · D · III · KLIS · APRILIS · DOMINICVS PANETVS CEPIT ·

Das letzte Wort der Inschrift wird man entweder als verschrieben für FECIT anzusehen — solche lapsus penicilli sind in Künstlerinschriften häufig — oder, mehr dem Sinne der ganzen Inschrift entsprechend, (IN)CEPIT zu ergänzen haben. Danach hätte Domenico Panetti das Bild am 1. April 1503 zu malen begonnen.

Für die italienische Malerei trat die Plastik mit verdoppelten Kräften auf der Ausstellung ein, was hauptsächlich den Sammlungen der Herren Graf Pourtalès und Oscar Hainauer zu danken war. Der letztere hatte zur vollständigen Ausstattung eines Renaissancekabinets nur den kleinsten Teil seiner auserlesenen Kunstschätze hergegeben, welche das ganze Parterregeschoß einer geräumigen Villa füllen. Während die Ausstattung mit Gemälden, Teppichen und Stickereien fast ausschließlich von deutschen und niederländischen Künstlern bestritten war, gehörten die Erzeugnisse der Plastik überwiegend den italienischen Schulen an. Im Vordergrunde des Interesses standen drei Arbeiten von Antonio Rossellino und Mino da Fiesole, von denen die des letzteren, die lebensgroße Marmorbüste eines Florentiners im Anfang der fünfziger Jahre, den Vorzug inschriftlicher Beglaubigung besitzt. Die Inschrift lautet: ALEXO DI LVCA MINI · 1456. In der Durchbildung der Details offenbart sich wiederum jenes lebhafte, energische Naturgefühl, welches die Porträtbüsten Mino's vor seinen Grabmälern und Ideal-

skulpturen vorteilhaft auszeichnet, jenes Streben nach scharfer Betonung und voller Herauskehrung der Individualität, welches selbst einem so unschönen Gesichte, wie diesem, einen frisch und realistisch wirkenden Reiz verleiht und die gleichgiltige Persönlichkeit über die Grenzen ihrer Zeit hinaus zu einem Typus von kulturhistorischer Bedeutung erhebt. Damit ist die Zahl der bezeichneten und datirten Büsten Mino's um eine Nummer vermehrt worden. Soweit meine Kenntnis derselben reicht, dürfte sich das Verzeichnis derselben folgendermaßen stellen:



Jugendlicher Johannes.
Marmorbüste von Antonio Rossellino.

1453 Büste des Piero de' Medici. Florenz, Museo Nazionale.
1456 Büste eines Florentiners. Berlin, bei Herrn Hainauer.
1461 Graf Rinaldo della Luna. Florenz, Museo Nazionale.
1462 Büste eines jüngeren Mannes in Harnisch. Ebd.
1464 Büste des Dietisalvi Neroni. Paris, bei Herrn Gustav Dreyfuß. (1878 auf der Ausstellung im Trocadero. Bez.: Opus Mini MCCCCLXIIII.) Nach Milanesi (in den Noten zur Vasariausgabe) befindet sich eine Büste des D. Neroni, ebenfalls von 1464, auch im Museo Nazionale zu Florenz.

Zwischen die erste und zweite Büste dieser Reihe würde dann die des Niccolo Strozzi im Berliner Museum kommen, welche um 1454 in Rom entstanden ist, und den Schluß würde die des Bischofs Leonardo Salutati, welcher 1466 gestorben ist, an seinem Grabmale im Dome zu Fiesole bilden. Die Porträtbildnerei würde demnach Mino da Fiesole während der ganzen ersten Hälfte seiner künstlerischen Thätigkeit beschäftigt haben.

Mino's älterer Zeitgenosse, Antonio Rossellino, den man nach Vasari für seinen Lehrmeister hält, ist allerdings mit ihm so eng verwandt, daß ein Schulverhältnis trotz des geringen Altersunterschiedes von sechs Jahren nicht unwahrscheinlich ist. Mino's Reliefstil schließt sich in Komposition und Formenbehandlung an den Rossellino's an, wie z. B. das schöne Relief einer Madonna mit dem Kinde beweist, welches mit der Sammlung His de la Salle in das Louvre gekommen ist. Auch in den Typen stimmt dieses Relief mit einem dem Rossellino zugeschriebenen Flachrelief der Sammlung Hainauer überein, dessen tabernakelartige Umrahmung zwar ebenfalls eine Arbeit der florentinischen Frührenaissance ist, aber nicht ursprünglich zu dem Relief gehörte. Während Mino selbst in Schöpfungen der Phantasie seinem realistischen Hange folgte und nach individueller,



Katharina Cornaro.
Marmorbüste von 1505, im Besitze des Grafen Wilhelm Pourtalès in Berlin.

porträtmäßiger Gesichtsbildung strebte — ein kleiner Johannes im Louvre ist ein Beleg dafür, — war Rossellino der Ausdruck höchster Idealität nicht versagt. Die Perle der Sammlung Hainauer, die kleine Marmorbüste eines jugendlichen Johannes (s. die Abbildung), ist eine solche freie Idealschöpfung, in welcher sich das Schönheitsgefühl und die keusche Grazie der italienischen Frührenaissance zu vollster Blüte entfaltet haben. Nicht einmal die Photographie, geschweige denn der Stichel des Xylographen ist im stande, den unbeschreiblichen Liebreiz dieser Formen, den fast kokett-modernen Zug dieses Antlitzes wiederzugeben, dessen Adel nirgends durch eine grobrealistische Behandlung des Marmors beeinträchtigt und herabgemindert worden ist. Mehr malerisch als plastisch koncipirt, gewinnt die Büste erst ihren eigentlichen Reiz durch eine von oben einfallende Beleuchtung, welche ebenfalls der mechanischen Reproduktion widerstrebt. Auf unserer Abbildung ist der bronzene Heiligenschein fortgelassen, welcher an dem Kopfe des Originals befestigt ist, wodurch die malerische Wirkung nicht wenig erhöht wird.

Mit Ausnahme eines paduanischen Bronzereliefs der Madonna mit dem Kind (Graf Pourtalès) und des marmornen Reliefbildnisses einer jungen Frau (Bes. A. v. Beckerath), welches man dem Matteo Civitale zuschreiben will, gehörten alle übrigen Werke der italienischen Plastik, die in den beiden Renaissanceabteilungen vereinigt waren, dem 16. Jahrhundert an. Die kleinere Hälfte waren Marmor-, die größere und bessere Hälfte Bronzearbeiten. Aus der ersteren sind die lebensgroßen Marmorbüsten zweier Persönlichkeiten hervorzuheben, deren historische Bedeutung für die untergeordnete Arbeit ihrer Abbilder entschädigen mag. Die eine, mit MDV am Büstenfuß bezeichnet, stellt die Königin von Cypern, die gefeierte Katharina Cornaro, dar, zu einer Zeit freilich, als die körperlichen Reize der Herrin von Asole einer Formenfülle gewichen waren, welche unserer Phantasie die Rekonstruktion der schönen Venezianerin, die dreißig Jahre früher dem Könige von Cypern ihre Hand gereicht hatte, sehr erschwert. (S. die Abbildung). Der nicht sonderlich gewandte Künstler mag sich freilich mit der sklavischen Wiedergabe der Körperlichkeit begnügt haben, ohne aus den Zügen den Geist leuchten zu lassen, welcher die Freundin Pietro Bembo's ausgezeichnet haben soll. Die zweite Büste (Bes. O. Hainauer), welche zwar sehr dekorativ, aber doch kräftig und lebendig behandelt ist, vergegenwärtigt uns die energievollen Züge des Gonfaloniere von Florenz, Giovanni Capponi. Die Büste trägt die Inschrift: Notus in fratres animi paterni.

Von größerer Bedeutung waren die italienischen Bronzen des 16. Jahrhunderts, deren Mehrzahl Graf Pourtalès aus seiner reichen Sammlung hergegeben hatte. Mehrere davon, wie die beiden halblebensgroßen Statuen eines Neptun und eines Meleager aus der Schule des Jacopo Sansovino und das Relief mit der Anbetung der Könige von Andrea Riccio, waren schon aus der Zeughausausstellung von 1872 bekannt. Nächst ihnen ist die Statuette einer Venus und die meisterliche Bronzekopie des antiken Dornausziehers im Vatikan hervorzuheben. Von zwei besonders schön komponirten Thürklopfern geben wir die Abbildungen.

Unter den Bronzen der Hainauerschen Sammlung verdiente die kleine Büste des Papstes Gregor XIV. (1590—1591), ein Bronzeguß in verlorener Form, den Preis. Die ungemein liebevolle und subtile Durchführung und die außerordentliche Lebendigkeit des Ausdrucks machen es unzweifelhaft, daß dieses Meisterstück der Kleinplastik unmittelbar nach dem Leben gearbeitet worden ist. Die Bronzestatuetten eines Vulkan mit erhobenem Hammer und einer Venus mit dem Delphin, Pendants, die liegende Figur einer Sapienza und das Relief einer Kreuzabnahme in der Art Michelangelo's gaben einen hohen Begriff von der technischen Vollendung, zu welcher die Erzarbeit in Italien während des 16. Jahrhunderts emporgestiegen war. Welche Vielseitigkeit sie zugleich erreicht hatte, bewies der Vergleich jenes kleinen Bildnisses Gregors XIV. mit der lebensgroßen Bronzebüste seines Vorgängers Sixtus V. (1585—1590) (im Besitze Sr. Majestät des Kaisers), welche die klugen Züge dieses merkwürdigen Mannes, ohne weit ins Detail zu gehen, scharf und charaktervoll ausprägt.

Was im Berliner Privatbesitz an Gemälden altdeutscher Meister zu sehen ist, hat nur der Zufall nach Berlin verschlagen. Die einheimische Malerei muß während des 16. und 17. Jahrhunderts in Berlin in sehr geringem Ansehn gestanden haben, soweit sich nach den spärlichen Resten in der Nikolaikirche, in der Marienkirche und in der des benachbarten Tempelhof darüber urteilen läßt. Die wenigen Maler, die während jener Jahrhunderte in und für Berlin thätig waren, standen ganz unter dem Einflusse der

Cranachs. Es waren untergeordnete Handwerker, die sich auf die Anfertigung von Epitaphien und Bildnissen beschränkten. Man wird daher auch in den Berliner Sammlungen vergebens nach Altarbildern suchen, die etwa aus den örtlichen Kirchen, wie dies in den süddeutschen und rheinischen Städten der Fall ist, in die Hände der Sammler gekommen sind. Mit dem 18. Jahrhundert begann der französische Einfluß, nachdem noch eine kurze Zeit zuvor der holländische Geschmack maßgebend gewesen war. Chodowiecki war dann der erste Künstler, welcher eine selbständige Richtung einschlug, die durch Krüger, F. E. Meyerheim und Menzel fortgesetzt worden ist, während fast zu gleicher Zeit Gottfried Schadow für die Bildhauerkunst dasselbe that. Die deutsche Abteilung der Ausstellung konnte unter solchen Verhältnissen keine eigenartige Physiognomie haben. Das beste Stück war ein Flügelaltar von Martin Schaffner (Besitzer Herr Hainauer), welcher auf vier Blättern die ungemein energisch und lebhaft charakterisirten Gestalten der hl. Lukas, Hieronymus, Andreas und Nikolaus zeigt. Ein Kalvarienberg von Altdorfer (Besitzer Herr Dr. H. Weber), eine kleine, von zwei Engeln umschwebte Madonna von Lukas Cranach (Bes. Freiherr H. v. Mecklenburg) und ein Ritter mit seinem Knappen von Georg Pencz, die Nachbildung eines Gemäldes von Giorgione und somit ein neuer Beitrag zu den italienischen Studien des Nürnberger Künstlers, waren wenigstens durch die unzweifelhaften Handzeichen der Kontroverse entrückt. Das Bild von Pencz ist signirt:

PG 1545

Minder gut stand es in Bezug auf die Benennung der Gemälde aus den älteren niederländischen Schulen. Bei zwei Bildern der Antwerpener Schule begnügte sich der Katalog mit der vorsichtigen Attribution „Art des Quinten Massys.“ Ein drittes, nicht viel besseres, welches die Halbfigur des segnenden Heilandes zeigt, trug dagegen den Namen des Antwerpener Meisters ohne Einschränkung. Die weitaus besten der altniederländischen Gemälde waren zwei dem Herri de Bles zugeschriebene Gemälde, welche auch ganz den Stempel dieses Künstlers trugen: ein Flügelaltar mit der Anbetung der Könige und eine Hinrichtung Johannes des Täufers, letztere fesselnder wegen der gotischen Architektur und der für den Meister charakteristischen Bizarrerie in Stellungen und Bewegungen, in der Tracht und in der Zeichnung der Umrisse.

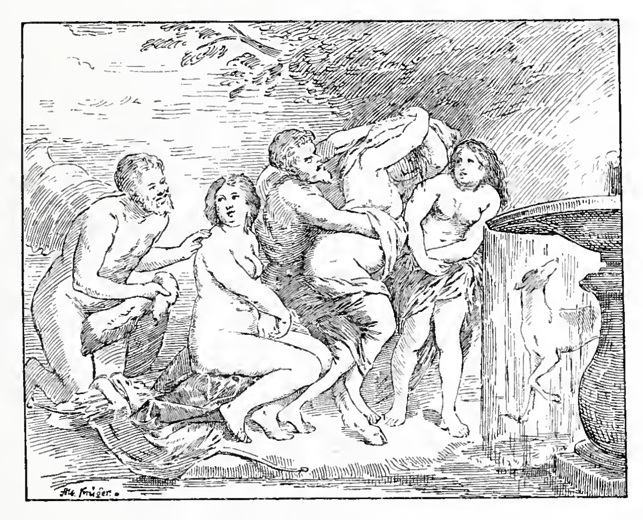
Einen sicheren Halt gewann man erst, sobald man in das siebzehnte Jahrhundert hineinkam, an dessen Schwelle uns die Großmeister der niederländischen Malerei, Rubens und van Dyck, Frans Hals und Rembrandt grüßten. Rubens war durch drei große Gemälde, eine Skizze und ein Bildnis vertreten, welches zwar ungemein flott hingeworfen, aber doch sorgfältig genug durchgeführt ist, um sich über das Niveau der Skizze zu erheben. (Bes. Prof. L. Knaus). Es stellt einen nach links gewendeten Mann — das Gesicht ist fast ganz in Profil gehalten — etwa bis zu den Ellbogen dar. Er trägt einen olivengrünen Mantel um die Schulter geschlagen und einen breiten Dutten-

fragen. Die kahle Stelle über der linken Schläfe und das spärliche graue Haar rings-umher deuten auf einen Mann von etwa sechszig Jahren. Dr. Bode sprach die Vermutung aus, daß wir in diesem ungemein geistvoll und lebendig behandelten Porträt ein Bildnis des Bürgermeisters Nikolaus Rockox vor uns haben. Da Rockox 1560 geboren wurde, wäre das Bild etwa um 1620 entstanden und das stimmt ganz mit der malerischen Behandlung, welche Rubens um diese Zeit eigen war. Um der Sache weiter auf den Grund zu gehen, habe ich eine Photographie des Knaus'schen Bildes vor kurzem in Antwerpen mit dem Bildnisse des Bürgermeisters auf dem rechten Flügel des Thomasaltars verglichen, auf welchem Max Rooses die Jahreszahl 1613 entdeckt hat, die man jetzt bei gutem Lichte ganz deutlich sehen kann, und ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß die Vermutung Dr. Bode's eine richtige ist. Die Altersdifferenz mag etwa zehn Jahre betragen. Das Knaus'sche Bild ist übrigens ungleich lebendiger als das feierliche Porträt auf dem Antwerpener Altar. Jenes beweist, wie der Meister in einem Jahrzehnt trotz der ungeheuren Arbeitslast, die ihn gerade von 1615—1625 drückte, auch als Porträtmaler, als Ergründer des menschlichen Herzens, gewachsen ist. Es zeigt, daß er in vollem Maße die Eigenschaften eines Porträtisten ersten Ranges besaß, welche ihm nicht einmal die spitzfindige Dialektik eines Eugène Fromentin abzusprechen vermochte.

In derselben Zeit (1615—1625) mögen auch die großen Bilder der vier an einem Tisch versammelten Evangelisten und der hl. Magdalena in der Einöde entstanden sein. (Bes. Se. Majestät der Kaiser). Das erstere charakterisirt sich als eines der zahlreichen Atelierbilder, welche nach Skizzen, Studien und Zeichnungen des Meisters von den Lehrlingen zurechtgemacht und vor der Ablieferung an den Käufer von Rubens in einzelnen Teilen übergangen resp. zu einem gewissen harmonischen Gesamteindruck gestimmt wurden. Wie es sich mit der hl. Magdalena ursprünglich verhielt, läßt sich leider nicht mehr sagen, da eine ungeschickte Restauration das Bild fast vollständig zugedeckt hat. Namentlich ist an dem nackten Körper der Heiligen kaum noch ein Pinselstrich zu erkennen, der von einer Hand des 17. Jahrhunderts herrührt. Dagegen ist die Komposition und die Landschaft bei untergehender Sonne und einem Ausblick auf das Meer von bezaubernder Schönheit und der Gesichtsausdruck der reuigen Büßerin von ungewöhnlicher Tiefe der Empfindung. Zur Rechten hebt ein Engel ein aus Zweigen gebundenes Kruzifix empor, ein anderer hält das Salbgefäß. Links schleppen zwei andere Ruten und eine Geißel herbei, der eine mit schalkhafter Miene, als ob er an dem Ernst der Kasteiung seine Zweifel hegte. — Das dritte größere Bild, ebenfalls im Besitze des Kaisers, zeigt Diana mit ihren Nymphen, welche von zwei Satyrn vor einer Fontaine überrascht werden. Während der eine bereits zudringlich geworden und eine Nymphe um den Leib gefaßt hat, welche unter dem rechten Arm einen von blonden Haaren umwallten Kopf von unbeschreiblichem Liebreiz im durchsichtigsten Clair-obscur sehen läßt, wagt der andere nur einen galanten Scherz, indem er der Göttin die Hand auf die Schulter legt und ihr lächelnd einen Pelz zur Bedeckung ihrer Blöße bietet. (S. die Abbildung.) Die völligen Formen und der warme goldige Ton, welcher diese Formen mit einem emailartigen Schimmer umgiebt, weisen die Entstehung der Bilder in die dreißiger Jahre. Es wäre zu wünschen, daß auch diese drei Bilder aus den Räumen des königlichen Schlosses, wo sie unter ungenügender Beleuchtung nur wenig besichtigt werden, dem Museum einverleibt würden. Das letztere besitzt zwar schon eine stattliche Reihe ausgezeichneter Schöpfungen des Meisters; aber jedes weitere Glied in dieser Reihe wird denen sehr nützlich sein, welche in

der Erkenntnis des künstlerischen Entwicklungsganges von Rubens noch schwankend sind. Daß derselbe auf die französischen Maler des vorigen Jahrhunderts einen großen Einfluß geübt hat, geht sowohl aus den Werken derselben als aus einigen Briefen Watteau's hervor, der Rubens studirt und kopirt hat. Eine Skizze des vlämischen Meisters auf unserer Ausstellung liefert einen neuen Beweis dafür. Sie zeigt fünf Frauen in einem Bade, welches von einer reichen italienischen Palastarchitektur umgeben ist, sehr leicht und geistreich hingeschrieben. Über dem abschließenden Bogen schweben drei Amoretten mit Blumenguirlanden, welche ebenso wie zwei schmale Streifen an den Seiten von einem französischen Maler des vorigen Jahrhunderts, vielleicht von Fragonard, angesetzt worden sind.

Von den drei Gemälden, welche den Namen van Dycks trugen, ist das eine der Studienkopf eines alten Mannes mit gefalteten Händen. Er diente als Modell eines



Diana mit Nymphen und Satyrn, von P. P. Rubens.
(Im Besitze Sr. Maj. des deutschen Kaisers.)

der Apostel auf der „Ausgießung des hl. Geistes" im Berliner Museum, einem Jugendbilde des Meisters, welches von Friedrich II. angekauft worden ist. Das Bildnis eines etwa vierzigjährigen Mannes (Bes. R. L. Lepke) gehört in die umfangreiche Kategorie jener grau in grau oder braun in braun gemalten Skizzen, welche ursprünglich als Vorlagen für Kupferstecher bestimmt waren, dann aber, als die Leute an diesen sauberen, glatt gemalten und vornehm aufgefaßten Täfelchen Gefallen fanden, auch direkt für die Besteller ausgeführt wurden. Das dritte Bild, das Porträt einer jungen Dame am Ende der zwanziger Jahre, welches wir in einer Radirung wiedergeben, war in jedem Belang eine Perle der Ausstellung: von vorzüglicher Erhaltung, umschließt es alle Vorzüge, welche sich der junge Meister durch seinen Aufenthalt in Italien erworben und die er nach seiner Rückkehr in die Heimat, also etwa in der Zeit von 1626—1632, in einer langen Reihe seiner glänzendsten Werke entfaltete. Noch spürt man nichts von jener gesuchten, krankhaften Distinguirtheit, welche namentlich die späteren Arbeiten seiner englischen Zeit kennzeichnet, nichts von jener Müdigkeit des Tons und von der Nachlässigkeit in der Behandlung der Hände, die zu jener Zeit oft jeglicher Individualität entbehrten oder mit dem Kopfe nicht paßten, weil sie von einem andern, gerade zur Stelle befindlichen Modelle entlehnt waren. Im Gegentheil ist hier alles, was vom Körper sichtbar ist, das feine,

wenn auch etwas völlige Gesicht der dunkelblonden Dame, ihre langen, schmalen Hände, die Knöchel des Handgelenks, mit größter Sorgfalt durchgeführt und in einen warmen, goldigen Ton getaucht, welcher Kopf und Hände aus der glänzenden Seide des geblümten Kleides und von dem dunkelgrünen Vorhang abhebt. Von der Brust hängt ein kostbares Geschmeide an einem weißen Bande herab und in der Linken hält die Dargestellte zwei Rosen. Das Bild, welches im Kolorit das gründliche Studium Tizians zeigt, ist von dem gegenwärtigen Besitzer, A. von Carstanjen in Berlin, aus Redleaf Castle erworben worden. (S. d. Radirung.)

Aus der Reihe derer, die sich um Rubens sei es als ältere und gleichaltrige Zeitgenossen, sei es als Schüler oder Nachahmer gruppiren, ist zunächst Jan Brueghel mit fünf Bildern zu nennen. Zwei davon, der Sommer und der Herbst, auf Kupfer gemalt und jedes 0,10 m hoch und 0,15 m breit, sind wahre Juwele der Kleinmalerei. Auf jenem sieht man etwa vierzig Figürchen, darunter Bauernpaare, welche nach der Musik tanzen, die ein paar Leute auf Viola und Baß ausführen. Auf dem andern Bilde sind Schnitter bei der Ernte beschäftigt, auch an die dreißig winzige Figuren, die so sicher und so lebendig gezeichnet sind, daß der beste Teniers hinter diesen kleinen Meisterwerken zurückbleibt. Das zweite Bild ist mit J. BRUEGHEL bezeichnet. Beide zeigen jene blauen Fernen, die für die vlämischen Landschaftsmaler, welche sich in Italien aufgehalten, charakteristisch sind. Ganz ähnlich diesen dem Freiherrn H. v. Mecklenburg gehörigen Bildern war eine dritte Landschaft (Bes. Dr. G. Stüve), in deren Vordergrunde man einen Wagen und sitzende Frauen sieht. Dies Bild gab recht deutlich zu erkennen, wie viel Teniers d. j. auch aus Brueghel geschöpft hat. Er und Rubens sind die geistigen Väter dieser vlämischen Bauernmaler, von denen außer Teniers noch Brouwer mit einer Bauernkneipe (Bes. W. Gumprecht), sein Schüler Joos van Craesbeeck (Zechende Bauern; Bes. Dr. G. Stüve) und David Ryckaert vertreten waren. Des letzteren Bild, ein Chirurg, welcher einem Mann ein Pflaster auf das Schienbein legt (Bes. Fürstin Carolath), ist mit dem Monogramme (D und R zusammengezogen) bezeichnet. Von den drei Bildern, welche die Ausstellung von Teniers aufzuweisen hatte, — einer Landschaft mit einem Schloß am Flusse und Fischern bei ihrer Arbeit (Bes. W. Gumprecht), einer Landschaft mit einer Steinbrücke und einem Bauernhause, vor welchem man drei Bauern sieht, (Bes. Graf F. W. von Redern) und einem tanzenden Bauernpaare vor einem Wirtshause, — tragen die beiden ersten das Handzeichen, das im D stehende T.

Die beiden noch übrigen Bilder von Brueghel, im Katalog als „Triumph der Ceres“ erklärt, (Bes. Se. Maj. der Kaiser) gehören zu jener Gruppe von Kompositionen, auf welchen der Künstler die Fruchtbarkeit der Mutter Erde, den Segen der Jahreszeiten und der Elemente einerseits durch mythologische, meist von H. van Balen ausgeführte Figuren, andererseits durch eine unbeschreibliche Menge von Tieren, Blumen und Früchten darzustellen liebte. Auf dem einen Bilde ist es eine ungeheure Zahl von Fischen, Schaltieren und sonstigen Meeresbewohnern, welche mit größter Liebe offenbar auf Grund eingehender Naturstudien durchgeführt sind. Einige dieser Fische gehören offenbar dem mittelländischen Meere an, sind also Reminiscenzen an Brueghels Aufenthalt in Italien. Wir wissen aus seiner von Crivelli veröffentlichten Korrespondenz, mit welchem Eifer er solche Naturstudien machte und daß er sich eine Reise nach Brüssel nicht verdrießen ließ, um eine seltene Pflanze zu kopiren.

Von Jordaens sah man nur ein geringes Stück, eine kleine Wiederholung der oft behandelten Geschichte von dem Besuche des Satyrn bei dem Bauern, (Bes. Prof. L. Knaus),

von Snyders einen mit großer Bravour geschilderten Kampf zwischen Puter und Hahn (Bes. A. Thiem) und ein Stillleben, von Jan Fyt einen Jagdhund, welcher die Jagdbeute, Wachteln und ein Rebhuhn bewacht, (Bes. Emil Ph. Meyer), und ein ungemein saftig, breit und keck behandeltes Stillleben. Die Ausstellung bot überhaupt eine günstige Gelegenheit, die niederländischen Stilllebenmaler, und zwar die berühmten wie die minder bekannten, von ihrer glänzendsten Seite kennen zu lernen. Zu den letzteren gehört der vlämische Maler Fromantiou, von dem man durch die Daten seiner seltenen Bilder nur weiß, daß er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätig war. Ein durch feine Detaillirung und verschmolzene Behandlung ausgezeichnetes Stillleben von seiner Hand, ein Rebhuhn in einer Mauernische hängend, zwei kleinere Vögel daneben und ein Bund Spargel, (Bes. Se. Maj. der Kaiser) trägt folgende Inschrift:

fromantiou
fecit 1666

Genau ebensoviel weiß man von Pieter de Ring, welcher jenem hinsichtlich der Feinheit des Kolorits noch überlegen ist. Das Berliner Museum besitzt ein mit großer Sorgfalt durchgeführtes Stillleben, welches mit „P. de Ring fecit 1650“ bezeichnet ist. Das Stillleben unserer Ausstellung (Bes. L. Sußmann-Hellborn), eine Schale mit Trauben und Pflaumen, eine Porzellanschale mit Pfirsichen, ein goldener gebuckelter Pokal, ein Römer mit Weißwein und ein Spitzglas mit Rotwein, auf einer Marmorplatte sehr geschmackvoll und mit feinstem malerischen Sinn arrangirt, trägt auf der Rückseite folgende Inschrift:

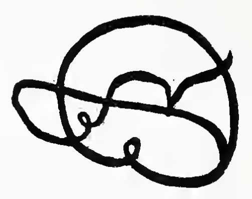
P·D·Ring f
Anno-1660

Bekannter, aber in öffentlichen Sammlungen nicht gerade häufig vertreten, ist der Blumenmaler Jan Philips van Thielen (1618—1667), welcher in der Art des Daniel Seghers Blumensträuße und Blumenguirlanden um Reliefs und Statuetten malte. Ein Stück der letzteren Art, welches unsere Ausstellung aufzuweisen hatte (Bes. Frau v. Mutius), ist bezeichnet: v. Thielen F. A^no^ 1664, stammt also aus den letzten Jahren seines Lebens.

Eine ungemein fesselnde und vornehme Erscheinung unter den vlämischen Künstlern aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist Charles Emanuel Biset (1633—1685), den man für einen Schüler des Gonzales Coques hält und dessen Meisterwerk, den Tellschuß mit der Antwerpener St. Sebastians-Schützengilde, das Brüsseler Museum besitzt. Zwei auf Kupfer gemalte, 0,18 m hohe und 0,15 m breite Porträts eines Mannes und einer Frau in halber Figur (Bes. W. Itzinger) gaben hinsichtlich der Delikatesse der

Durchführung, der Feinheit der Charakteristik, der Wärme des Tons und der Vornehmheit der Auffassung von den Fähigkeiten dieses Meisters noch einen höheren Begriff als das etwas steif behandelte und nicht sehr glücklich komponirte Brüsseler Bild. Jedes der Porträts trägt folgende Marken, von denen ich die untere nicht zu erklären weiß:





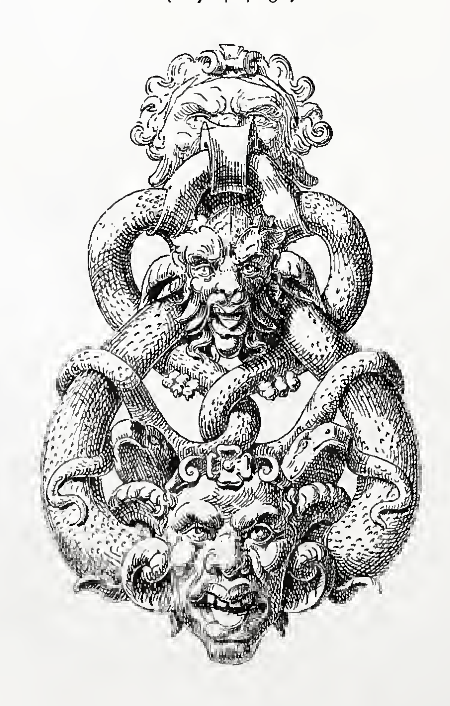
Den seltener vorkommenden vlämischen Meistern, von welchen die Ausstellung Bilder zu Tage brachte, ist auch der Landschaftsmaler Th. Michau (1676—1765) beizuzählen, der sich, wie die „Dorfstraße mit einem Schweinemarkt" (Bes. G. Reimer) bewies, an Teniers anschloß. Das Bild ist bezeichnet:

T. Michau.

Endlich verdient noch Christoffel Jakob van der Lamen († zu Antwerpen 1651/52) Erwähnung, welcher lustige Gesellschaftsstücke in der Art des Coques malte. Das Bild unserer Ausstellung, eine etwas grobkörnige und im Ton harte Malerei, welche einen Herrn und vier Damen bei der Mahlzeit darstellt, von einem Diener und einer Magd bedient, gehört der Fürstin von Carolath.


Adolf Rosenberg.

(Schluß folgt.)



Friedrich Gauermanns Einnahme-Buch.

Ein Beitrag zur Charakteristik des Künstlers

Von Carl von Lützow.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

1844	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
März (171)	Eine Gemsjagdscene aus der Gegend von Seewiesen. Zusammenkunft der Schützen und Treiber nach der Jagd bei einer Schweighütte. Die Schweigerin bringt Milch aus der Hütte; Gemsen liegen umher, einige werden noch abgetragen. Es befinden sich darauf: der Erzherzog, Baron Mandl, Graf Morzin, H. v. Dünnfeld ꝛc. — 3 Schuh 2 Zoll lang.	Erzherzog Johann in Gratz	250 Dukaten.
April (172)	Ein Esel auf einem Hügel; ein paar Schafe liegen daneben, links eine große Distel. — Ungefähr 8 Zoll hoch, überhöht.	Hr. Fleischhacker	250
Sommer (173)	Ein Reh bei einer Quelle. — Ungefähr 8 Zoll, überhöht.	Held	150
(174)	Ein Bauernhof aus der Fläche von Salzburg. Eine Kuh wird gemolken, der ein alter Bauer die Fliegen wehrt, ein Kind trinkt Milch neben der Bäuerin. Eine Kuh steht, eine liegt und ein paar Schafe daneben; diese Gruppe ist von der Abendsonne beleuchtet. Ein Stier liegt im Schatten; man sieht einen Schimmel im Stall stehen, beim Stallfenster die Abendsonne durch. Vor dem Hause ein alter Baum, an dem Gerätschaften liegen, dabei ein Hund, links ein Schweinestall. Im Vordergrunde zieht sich stehendes Wasser, in dem sich der Himmel spiegelt. Weite Ferne mit Gebirgen, niederer Horizont. Auf Mahagoniholz. — 3 Schuh lang; 2 Schuh 2 Zoll hoch.	Hr. Beck. Fürstin Kinsky in Triest	250 Dukaten.

1844	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Herbst (175)	Landleute ruhen; ein Schimmel weidet auf einem Hügel, ein braunes Pferd liegt, daneben ein Schaf mit Jungen. Im Vordergrund ein Pflug, daneben eine Lache. Als Hintergrund die Wand. Graue Luft. Auf Leinwand.	Baron Pereira	800
Dezember Jänner (176)	Wildschützen beeilen sich, ihre erlegte Beute in einen Kahn zu bringen, einen Hirsch, Gemse und einen Geier. Ödes, felsiges Seeufer, rechts ein kleiner Wasserfall. Ein Wetter zieht über die Gebirge, der See stark bewegt, auf demselben bemerkt man in der Ferne ein Fahrzeug. 3 Schuh 10 Zoll lang.	Prinz Rohan, in Prag	2400
1845			
Jänner Februar (177)	Eine Bärin mit Jungen über einem Hirschen her beschäftigt. Wilde Gegend. — Auf Holz. — Über 2 Schuh hoch, überhöht.	Putschke	800
(178)	Ein Baumweg mit Lachen, mit Bäumen. Studium. — Über 1 Schuh lang.	Heintl	250
(179)	Felsen mit Bäumen bei einem Bach, aus dem Posteldamm. Studium.	Heintl	100
(180)	Ein Treiber mit einem Hund, in einem Wald ausruhend. Ungefähr 9 Zoll lang.	Steiger	200
Sommer (181)	Eine Viehweide unter Bäumen. Abendbeleuchtung. Niedere Gegend. Auf Holz.	Arthaber	800
Frühjahr (182)	Ein Reh mit einem Jungen. Überhöht. 1 1/2 Schuh ungefähr.	Hr. Fleischhacker	400
Frühjahr (183)	Ein Adler mit einem Reh am Seeufer.	Neumann	300
6. Nov. abgegeben (184)	Eine Schafweide; ein Mädchen steht und sieht auf den See hinaus, der etwas bewegt ist, zwei Kinder sitzen bei einem Feuer. Weite Gebirge begrenzen den See. Auftürmende Lüfte. Herbststimmung. Auf Holz. — 2 Schuh 8 Zoll lang.	Artaria. Graf Harnoncourt. Liechtenstein	900
Herbst (185)	Ave Maria. Ein alter Bauer und eine Sennerin beten bei einem Heiligenbild, welches an einem alten Baum ist; ein Mädchen trinkt mit der Hand aus der nahen Quelle. Ein bepacktes Pferd mit einem Fohlen und ein paar Schafe weiden daneben. Tiefer Abendhimmel. Alpenhöhen, weite Ferne. Auf Holz. — 2 1/2 Schuh lang.	Arthaber	900

1845	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
(186)	Das Innere eines Bauernschupfens. Bauerngeräte stehen und liegen umher, ein Schaf mit einem Lamm. Im Hintergrund ein Bauer bei einem Wagen beschäftigt. — 2 1/2 Schuh hoch, auf Holz. Überhöht.	Hr. Beck. Fellner	700
(187)	Eine Hochebene (Naßfeld) mit zerstreuten Alphütten. Im Vordergrund eine Hütte, in welcher sich Menschen und Vieh aller Art flüchten vor einem starken Wetter und Regen, welcher über die Berge kommt. Hinter der Hütte stehen alte Tannen, in welchen der Sturm wütet. Vorn Lachen von grünem Gebirgswasser mit Schilf, Felsen und ein umgestürzter Baum. — 4 Schuh lang.	Hr. v. Würth	1800
Herbst (188)	Ein Fuchs auf Hühner lauernd in einem Bauernhof. Nicht ganz 1 1/2 Schuh, überhöht. Einen Tausch gemacht.	Raffalt.	—
November (189)	Ein Fuchs allein im Walde. Ungefähr 6 Zoll hoch. — Auf Holz. Ein Tausch.	Raffalt	—
(190)	Ein Schimmel weidend mit einem Fohlen in einem Sumpfe. Ungefähr 8 Zoll breit. Alle drei einen Tausch gemacht auf de Foi und Ottomacelli. (?)	Raffalt	—
1846			
(191)	Älpler mit Vieh erquicken sich bei einer Quelle an einem Gebirgsweg. Rechts ein Waldbach, über den ein Steg führt, in der Tiefe stehen große Tannen. Im Hintergrunde Schneeberge im Abenddufte. — Auf Holz. — 3 Schuh 6 Zoll lang, 2 Schuh 9 Zoll hoch.	Hr. v. Graf. Suchanek	400 Dukaten.
März April (192)	Eine Alpe. Kühe mit einem Kalb und ein Stier bilden die Hauptgruppe. Rechts eine Hütte, in der man das Feuer sieht. Eine Kuh wird gemolken, ein Jäger steht daneben und spricht mit der Sennerin. Eine schwarze Kuh leckt die eine ab; Ziegen liegen an der Hütte. Große Tannen rückwärts. Links sieht man den Staufen und darüber die Ferne und den Chiemsee. — Leinwand. — 3 Schuh lang.	Artaria. Besitzt Rothschild	750
Sommer (193)	Ein erlegter Bär wird von Hunden und Jäger gefunden, am Wasser, in einer wilden Hochgebirgsgegend. Rückwärts angeschneite Gebirge. Herbst. — 4 Schuh 4 Zoll hoch.	Fürst Auersperg	2000

1846	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
Herbst (194)	Ein Hirsch, auf einen Bauernschimmel gebunden, wird durch eine Lache geführt, Jäger und Hunde folgen ihm. Rechts dichter Wald. Abenddämmerung. — Auf Holz. $2\frac{1}{2}$ Schuh lang.	Todesco	900
(195)	Schafe auf einem Hügel, in der Ferne auf dem Hügel eine Hirtenhütte.	Todesco	500
Winter (196)	Wölfe überfallen einen Eber. Winterlandschaft, Wald und Feld mit Schnee bedeckt, überhöht. Holz. $2\frac{1}{2}$ Schuh hoch.	Rothschild	900
Sommer (197)	Ein Stall mit Kühen und Ziegen; bei einem alten Fenster scheint die Abendsonne herein; Ziegen werden von einem Mädchen gemolken, daneben steht ein alter Hirt. — 2 Schuh 9 Zoll lang.	Hr. v. Meier, Banquier	700
Winter Jänner 1847 (198)	Eine Alpenhütte mit Vieh, am hinteren Gosausee. Eine Kuh wird gemolken, ein Jäger steht neben der Sennerin. Ziegen werden gemolken, Kühe und Schafe liegen, Kühe bei der Hütte am Brunnen. — 4 Schuh lang. — Auf Holz.	Hr. Gunkel	1800
1847			
Winter (199)	Der Wolfgangsee bei St. Gilgen. Im Vordergrunde Vieh, welches weidet, links eine Hütte unter Bäumen. — 2 Schuh 9 Zoll lang.	Baron Heckeren	—
Sommer (200)	Schafe und der Hirt halten ihre Mittagsruhe unter einem alten Baume, nur der Hund ist wach, alles ist in einem hellen sommerlichen Ton gehalten. Eine weite Ferne; rechts ein Kornfeld. — Auf Holz. — 2 Schuh 9 Zoll breit.	Hr. Goll	1000
Sommer (201)	Ein altes Pferd bei einem Zaune, rechts an einer Hütte ein alter Baum. — Holz. — Ungefähr 1 Schuh hoch.	Hr. Leistler	500
Oktober (202)	Ein Hohlweg; Räuber überfallen einen Reisewagen; herbstliche Luft, regnerisch; im Vordergrunde ein Sumpf, worin ein alter Baumstamm liegt und der Schädel eines Pferdes. — Auf Holz. — Breite 1 Schuh 7 Zoll, Höhe 1 Schuh 4 Zoll.	Leistler	500
Sommer (203)	Eine Pferdeschwemme am Zeller See im Pinzgau. Bauern tummeln ihre Pferde im Wasser herum. — Auf Holz. $3\frac{1}{2}$ Schuh lang, 2 Schuh 9 Zoll hoch.	Graf Barkoczy	1800
1848			
Jänner (204)	Ein Schiffzug an der Donau oberhalb Linz. Regnerischer Herbsttag. — Auf Holz.	Hr. Heinrich	650

1848	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze
(205)	Ein Geier mit einer jungen Gemse; die alte Gemse entflieht. Hochgebirge. — 4 Schuh 6 Zoll hoch.	Fürst Colloredo, in Prag	1600
(206)	Hunde stellen einen Hirschen im Wasser. Abend. — 4 Schuh 6 Zoll hoch.	Fürst Colloredo, Prag	1600
(207)	Eine Schmiede mit einem Schimmel und einem Ochsen. — $1\frac{1}{2}$ Schuh ungefähr.	Bühlmeier	—
Jänner Februar (208)	Ankunft des Eilwagens beim Wirtshaus auf dem Brenner in Tirol. — $2\frac{1}{2}$ Schuh lang. — Holz.	Hr. Graf	800
1849 (209)	Eine Viehweide unter Bäumen. Abend. Ebene Gegend. — 3 Schuh 8 Zoll; 2 Schuh 7 Zoll.	Gräfin Wimpffen	1500
(210)	Eine Winterlandschaft, wo Jäger einen Hirsch auf einem Schlitten aus dem Walde bringen.	Putschke	500
(211)	Eine Viehtränke. — 3 Schuh lang.	detto	500
(212)	Ein Alpenzug aus Berchtesgaden. — 3 Schuh 6 Zoll lang. Abend.	Graf Barkoczy	1200
(213)	Ein Fuchs auf Wildenten.		
(214)	Die Kühe auf dem Felde.	Arthaber,	1600
(215)	Wasserspiegel am Chiemsee.	zusammen	
(216)	Ein Schafstall.		
(217)	Ein Fuchs auf Hühner lauernd. — Ungefähr 11 Zoll hoch.	Neumann	200
Oktober (218)	Zwei weidende Pferde, klein; ungefähr 15 Zoll.	St. Genois	300
März (219)	Regen auf der Alm. — Klein; ungefähr 14 Zoll.	Verein	300
Winter (220)	Rehe im Walde. — Überhöht; ungefähr 15 Zoll.	Plach	200
(221)	Tierstück mit einem alten Baum an einer Quelle rechts, links eine hügelichte Entfernung. — Auf Holz. 2 Schuh 6 Zoll breit.	Hr. v. Selliers	600
(222)	Alpe mit einem Baume. — Ungefähr 7 Zoll hoch, überhöht.	Graf St. Genois	150
1850 (223)	Ein Kohlenmeiler aus der Gegend des Schneebergs. — 2 Schuh 8 Zoll.	Österreichischer Kunstverein	800
(224)	Seeauer Alpenhütten im Regenwetter. 2 Schuh 10 Zoll breit. Holz.	Hr. v. Brevillier	950
(225)	Jagdscene mit einem erlegten Hirschen. 4 Schuh 3 Zoll hoch.	Fürst Paul Esterhazy	2000

1850	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			fl. Konv. Münze.
(226)	Der Sommer. Eine Erntescene im Salzburgischen. — 2 Schuh 6 Zoll.	Neumann	800
(227)	Ein Fuchs mit Jungen. — Überhöht, ungefähr 14 Zoll.	Hr. v. Steiger für die Tistel(?)	—
(228)	Ein Tierstück. 6 Zoll breit.	Arthaber	100
1851 Winter (229)	Das Jägerhaus in Rienz. Winterlandschaft; Jäger bringen auf einem Schlitten einen Bären. — 2 Schuh 6 Zoll breit.	Neumann	800
(230)	Ein Pferd und ein paar Schafe; graue Luft. — 18 Zoll, 13 1/2 Zoll.	Plach. Kranner	400
Frühjahr (231)	Eine Füchsin mit zwei Jungen, vor ihrem Bau, mit einem Huhn. — Überhöht. Felsengegend. 2 Schuh hoch und 20 Zoll breit.	Robert	600
Sommer (232)	Kühe und ein Pferd, zwei Schafe und eine Ziege stehen im Wasser; warme Luft, weite Ferne. Auf einem Hügel zwei Kinder mit einem Hunde. — Auf Holz. 2 Schuh 4 Zoll breit.	Neuer Kunstverein	800
Herbst (233)	Eine Gemsenjagd. Öde Gegend. Im Hintergrund die Gebirge hinter Bischofshofen im Salzburgischen. — 4 Schuh 4 Zoll hoch.	Fürst Montenuovo	2000
(234)	Das Wirtshaus auf dem Rottenmanner Tauern. Eine Gruppe Saumpferde rasten mit Älplern, die zechen; ein Wagen mit Ziegen und einem Schimmel; ein Bursche spricht mit einem Mädel, die bei den Ziegen auf dem Wagen sitzt. Links eine alte Kapelle und Wald, rechts ein Brunnen. Hintergrund angeschneite Berge. — Holz. 3′ 2″ lang.	Paterno. Fürst Liechtenstein	1300
1852 (235)	Mehrere Hunde verfolgen einen Eber in einer wilden Gegend.	Österr. Verein. Die Stadt Brünn	1500
(236)	Der Frühling. Vieh wird auf die Alpen getrieben, links Bauernhäuser, ferne Alpen, See und ferne Berge. — Holz. 2′ 6″ —	Neumann, nach Polen	800
(237)	Eine Kuh und einige Schafe ruhen bei einer Ruine; ein Hirtenknabe, auf den Stock gelehnt, sieht in die Ferne, welche Schneeberge bilden. Abend. — Holz. 2 1/2 Schuh.	Holle	800
November (238)	Ruhendes Vieh auf einem Hügel an einem See; im Vordergrund sitzt ein Hirtenmädchen. Holz. 2′ 9″ — Graue Luft.	Österreichischer Verein. Hr. Laehne	1000

(Schluß folgt.)

Fischers, nicht Fischer von Erlach.

„Fischer von Erlach. Dieser in Wiens Kunstgeschichte hochgefeyerte Nahme bestätigt die oft gemachte Bemerkung, daß es nicht selten gerade bey Künstlern von seltenem Rufe schwer wird, über ihre näheren Lebensverhältnisse hinlängliche Quellen aufzufinden. Alle biographischen Werke, alle Beschreibungen Wiens sind über ihn voll Irrthümer.“ So liest man in der „Oesterreichischen National-Encyklopaedie“, Bd. 2, S. 147, und heute möchte man den 1835 gedruckten Satz wiederholen, wenn man weiß, daß die Männer, deren Lebensbeschreibungen derselbe vorangeschickt wird, gar nicht Fischer von Erlach, sondern Fischers von Erlach hießen, sich auch nicht anders unterschrieben, und wenn man in renommirten Werken an den sie betreffenden Stellen allerhand Unrichtigkeiten findet. Man sollte meinen, daß, wenn jemand sich nie Fischer, wohl aber regelmäßig Fischers nennt, sein Name auch in biographischen, alphabetisch angelegten Werken als Fischers, d. h. hinter sämtlichen Fischer, aufgeführt werden müßte, wie z. B. jeder, der „Peters“ heißt, in alphabetischen Verzeichnissen seinen Namen hinter sämtlichen „Peter“ findet. Aber nein, Vater und Sohn Fischers von Erlach müssen es sich gefallen lassen, kurzweg Fischer genannt zu werden, vermutlich, weil den Herren Lexikographen die Form Fischers noch nicht vorgekommen war. Daß das durchaus nicht gleich ist, daß vielmehr das s hinter Fischer aus „Fischers Sohn“ entstand, wie unzählige andere Namen auf diese Weise zu einem Schluß-s gekommen sind, sei nur für diejenigen erwähnt, denen sonst Fischer und Fischers gleich sein würden.

Der Erste jenes Namens, Johann Bernhard, schrieb sich und wurde von Amtswegen geschrieben, Johann Bernhard Fischers von Erlachen. Das einzige große Werk, welches von ihm gedruckt vorliegt, hat den Titel:

„Entwurff einer Historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener
berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völker“

und darunter steht deutlich genug zu lesen: „Alles mit großer Mühe gezeichnet, und auf eigene Unkosten herausgegeben von Ser Kaiserl. Maj. Ober-Bau-Inspectorn, Johann Bernhard Fischers, von Erlachen. Wien 1721.“

Nicht genug damit, zeichnet der Autor unter der Widmung:

„Der ich verharre allerunterthänigster, gehorsamster
Joh. Bernh. Fischers,
Wien 1721. v. Erl.“

Unter der Vorrede steht:

„Dessen getröstet sich der Autor Joh. Bernh. Fischers, von Erlachen.“

Auf den Tafeln kommen alle denkbaren Varianten, aber nie Fischer vor, sondern
Buch 1. T. 1: Joh. Bernh. Fischers v. Erlach.
T. 3: Jean Bernard Fischers v. E.
T. 11: J. B. Fischers de E.
T. 16: Joh. Bernh. Fischers d'Erl.,

auf allen anderen steht J. B. F. v. E. — In dem Privilegium, welches ihm bei Erscheinen des großen Werkes verliehen wurde, heißt es:

„Wir Carl der Sechste, ... Bekennen offentlich mit diesem Brief, und thun kund allermänniglich, daß Uns Unser Kayserlicher Hof-Architect, Sur-Intendant des Bau-Wesens, ... Johann Bernhard Fischers von Erlacken, allerunterthänigst zu vernehmen gegeben“ ꝛc. ..

Endlich soll der Mann, welcher sich selbst Joh. Bernh. Fischers nannte, der aber selbst von Wurzbach zu Fischer degradirt worden, nach „Jos. Bergmann, Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des oesterreichischen Kaiserstaates“ auf der von dem Schweden Richter gestochenen silbernen Medaille vom Jahre 1719 „Joan. Bern. Fischers ab Erlakhen“ geheißen haben, — so schreibt Wurzbach, während die Österreichische National-Encyklopädie in Bd. 2, S. 119, auf der Medaille gestanden haben läßt: „Joan. Bernh. Fischer ab Erlakhen“, — und auf Schriften seiner Zeit als Fischers von Erlacken oder Erlachen erscheinen. Wie merkwürdig!

Auch der Sohn, Joseph Emanuel, der durch Dekret de dato Laxenburg 9. Mai 1735, zum Freiherrn erhoben wurde, und zwar nach Wurzbach als „Fischer Freiherr von Erlach“, nannte sich ursprünglich wie sein Vater. Man findet nämlich auf Taf. 7 seines um das Jahr 1719, — von diesem Jahre datirt das kaiserliche Privileg, — erschienenen Werkes groß und deutlich „Jos. Emanuel Fischers v. Erl.“ Mag er nun auch als Freiherr sich Fischer genannt haben, soviel steht fest, vorher hieß er Fischers, und Sache der Lexikographen wäre es, unter allen Umständen wenigstens eine Verweisung anzubringen — beim Sohne, — unter keinen Umständen jedoch den Vater nach dem Sohne zu benamsen, das widerspricht dem Rechte der Paternität und Priorität. Als Curiosum sei hier angeführt, daß sich in des Sohnes Werke auf Taf. 17 findet: „J. B. Fischhers v. E. Kön. Hoff-Ing. inv.“ Diese Tafel ist offenbar Werk des Vaters, und ihre Unterschrift bildet eine Bereicherung der von ihm existirenden Unterschrift-Varianten. Man kann nämlich nicht etwa lesen „Joseph Baron Fischhers“, weil er erst viele Jahre nach Erscheinen des Werkes baronisirt wurde, und dann auch nicht mehr Fischers hieß.

Auch über die auf die gedruckten Werke von Vater und Sohn Fischers Bezug habenden Angaben muß man wenigstens den Kopf schütteln. Da liest man in der Österreichischen National-Encyklopädie, des Vaters Werk sei „1718 und 1721“, soll wohl heißen 1718 bis 1721, „zu Wien erschienen“. Einige Exemplare haben „Leipzig 1725.“ Sicher ist, daß die Wiener Ausgabe in dem mir vorliegenden Exemplare nur die Jahreszahl 1721 trägt, und daß die Leipziger, mir in zwei durch die Schärfe des Druckes sehr von einander abweichenden Exemplaren vorliegende Ausgabe mit der Wiener völlig identisch ist, mit Ausnahme dessen, daß man auf die Platte des Titels statt Wien Leipzig gesetzt und aus der völlig vertikalen I der Jahreszahl MDCCXXI mit Benutzung derselben eine V gemacht hat! Naglers Künstlerlexikon ignorirt das Werk des Vaters wie das später zu nennende des Sohnes, und Wurzbach schreibt in seinem Biographischen Lexikon, das Werk des Vaters sei 1725 zu Leipzig 93 mittelmäßig ausgeführte Tafeln enthaltend erschienen. (Auch er kennt das Werk des Sohnes nicht.) Ich kann in den mir zu Gebote stehenden 3 Exemplaren beider Ausgaben nur finden: Buch 1: Tab. 1—20, Buch 2: Tab. 1—15, Buch 3: 1—15, Buch 4: Tab. 1—21, und Buch 5: Tab. 1—13, summa summarum 84 Tafeln. Wurzbach läßt das Werk heißen:

> „Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen verschiedener berühmter Gebäude etc.“, es heißt aber:
>
> „Entwurff einer Historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völker“ etc.

Das ist eine Kleinigkeit, aber geradezu lächerlich wirkt es und klingt wie eine Übersetzung „frei nach dem Englischen“ oder irgend einer anderen Sprache, was man in „Die Künstler aller Zeiten und Völker etc. . . Begonnen von Fr. Müller. Fortgesetzt von Klunzinger“ liest. Dort lautet der Titel: „Entwürfe historischer Baukunst, bestehend in Darstellungen verschiedener berühmter Monumente, sowohl antiker Baukunst als neuerer Nationen.“!!!

Daß der Sohn, Joseph Emanuel Fischers von Erlach, auch eines großen Werkes Autor ist, verschweigen alle von mir befragten Quellen, deshalb möge der Titel seines Werkes zum Schlusse hier folgen. Er heißt:

„Anfang einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude so wohl innerhalb der Stadt als in denen Vorstädten von Wien: wovon mit der Zeit das abgehende nachfolgen soll. Commencement de vues et de façades principales dans la Ville et aux fauxbourgs de Vienne: dont le public aura à attendre la Suite avec le tems.“

Blatt 1 ist der Titel ohne Ort und ohne Jahr, Blatt 2 ist die Widmung, Blatt 3 zeigt unter einer Ansicht die Worte: „Prospecte und Abrisse, einiger Gebäude von Wien. Daselbst gezeichnet von J. E. F. v. E. Man ist bedacht das übrige nächstens herauszugeben. Vues et façades de quelques Hôtels de Vienne etc. Joh. Adam Delsenbach sculpsit.“ Blatt 28 trägt die Jahreszahl 1715, das letzte, 29. Blatt, ist als 29. 30. bezeichnet.

Dresden. Paul Emil Richter.

Kunstlitteratur.

Palast-Bauten des Barockstils in Wien. Mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht aufgenommen und herausgegeben von G. Niemann, Architekt. Lief. 1. Gartenpalast des Fürsten Schwarzenberg. Lief. 2. Palast des Fürsten Kinsky. Kupfertafeln und illustrirter Text. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1882 u. 1883. Fol.

Der alte Kaisersitz an der Donau ist bekanntlich architektonisch genommen eine moderne Stadt. Wenige Denkmale des Mittelalters, vor allem der ehrwürdige St. Stephan, und noch spärlichere Überreste der Renaissance haben die wiederholten Türkenbelagerungen und Brände überdauert. Erst nach 1683, dessen glorreiches Andenken dieses Jahr gefeiert wird, konnte sich Wien einer dauernd friedlichen Entwickelung, seine Architektur eines glänzenden Aufschwungs erfreuen. Derselbe zeigt zwei Höhepunkte: in der ersten Hälfte des achtzehnten und in der zweiten des neunzehnten Jahrhunderts.

Die erste dieser Glanzepochen, die Zeit der beiden Fischer*) von Erlach, soll in der vorliegenden Publikation ihre fachmännische Darstellung erfahren. Es existiren zwar bekanntlich verschiedene ältere Publikationen über die Barockbauten Wiens, vor allem von dem Hauptmeister der Periode selbst, von seinem Sohn und Delsenbach, von Kleiner u. a. Aber die Art ihrer Behandlung entspricht den Anforderungen unserer Zeit nicht mehr. Es kann daher nur willkommen geheißen werden, wenn der gegenwärtig wieder in seiner vollen Bedeutung erkannte und gewürdigte Barockstil auch durch eine Publikation seiner Wiener Denkmale sich der Praxis und Forschung wiederholt in Erinnerung bringt. Eingehendes Verständnis der Vergangenheit bleibt ja vorläufig immer noch unser einziges Heil, bis einmal der Genius einer neuen Zeit erwacht.

Prof. Niemann beginnt seine Veröffentlichung der Palast-Bauten aus der Barockzeit Wiens mit dem Gartenpalais des Fürsten Schwarzenberg am Rennweg, einem ursprünglichen Besitztum der gräflichen Familie Mansfeld-Fondi, welches im Jahre 1716 durch Kauf in das Eigentum der Schwarzenberg überging. Die langgestreckte Area mit ihrem terrassenförmig ansteigenden, mit herrlichen Alleen, Blumenbeeten und Wasserwerken ausgestatteten Park und der stattlichen Palastfassade verdankt ihre architektonische Ausstattung im wesentlichen dem jüngeren Fischer von Erlach. Der Freskenschmuck am Spiegelgewölbe der großen Galerie des Palais rührt von Daniel Gran her. Als Urheber der Statuen im Garten wird Lorenz Mattielli, der bekannte Wiener Bildhauer aus der Zeit Kaiser Karls VI., urkundlich genannt. Während die Anlage des Ganzen noch in die Epoche des Mansfeldschen Besitzes fällt, stammen die erwähnten künstlerischen Dekorationsarbeiten erst aus den zwanziger Jahren

*) Oder vielmehr Fischers von Erlach, wie wir nach der dankenswerten Auseinandersetzung von P. E. Richter auf S. 333 d. Bl. von nun an werden schreiben müssen.

des achtzehnten Jahrhunderts und auch der Garten ist im wesentlichen eine Schöpfung der Schwarzenberg. Eine Merkwürdigkeit des Gartens bildete die mit den Wasserwerken in Verbindung stehende Dampfmaschine, in den alten Beschreibungen „Feuermaschine" genannt, als deren Erbauer ebenfalls Jos. Emanuel Fischer von Erlach bezeichnet wird. Es scheint eine Maschine nach dem Beightonschen System gewesen zu sein, welche die Wasserkünste trieb. Man vergleiche J. Doblhoff, Die Dampfmaschine vor Watt, Monatsblätter des wissenschaftlichen Club in Wien, IV. Jahrg., Beilage zu Nr. 7. Über alle Details der allmählichen Entstehung von Schloß und Garten enthält der sehr ausführliche Text aus der Feder des fürstlich Schwarzenbergschen Central-Archiv-Direktors A. Berger alle näheren urkundlichen Aufschlüsse. — Die von Prof. Niemann auf Grund neuer sorgfältiger Aufnahmen angefertigten und im k. k. militär-geographischen Institut heliographisch vervielfältigten Zeichnungen stellen das Gartenpalais im Grundriß, in mehreren Ansichten und in einem perspektivischen Querschnitt durch die Mittelaxe des Gebäudes dar. Die gewählte Art der Darstellung erscheint dem Zweck durchaus angemessen; die Reproduktionen sind tadellos. — Dasselbe gilt von den Blättern der soeben erschienenen zweiten Lieferung, welche in dem städtischen Palaste des Fürsten Kinsky (früher Daun) eine höchst erwünschte Ergänzung des Vorausgehenden darbietet. Das Palais Kinsky (an der Freiung) ist im Inneren wie im Äußeren ein wahres Prachtstück der Barockarchitektur, ebenso malerisch reizvoll wie stattlich und großartig, das würdige Heim eines Grand Seigneur. Niemann giebt von der Fassade mit ihrer schönen Pilasterordnung und dem reich mit Skulpturen geschmückten Hauptportal eine trefflich gezeichnete Gesamtansicht und einen Detailausriß. Die Hauptschönheiten des Inneren, das Vestibül und die Treppe mit ihrem schwungvoll modellirten steinernen Geländer, werden durch Schnitte durch die Einfahrt und das Stiegenhaus veranschaulicht. Zu dieser Lieferung hat Niemann selbst einen kurzen Text geschrieben, welcher über die Geschichte und über die Eigentümlichkeiten des Gebäudes das Nötige beibringt. Als Erbauer des Palastes wird von der Tradition Johann Lukas Hildebrand, der Urheber des Belvedere, bezeichnet, ohne daß dafür bisher eine andere Begründung existirte, wie sie durch die offensichtliche Stilverwandschaft der beiden Bauten geboten wird. Als eine Eigentümlichkeit des Palais Kinsky hebt der Herausgeber „die weiche, rundliche, die scharfe Kante vermeidende Bildung sämtlicher Gliederungen" hervor.

Möge das verdienstliche Werk, durch dessen Förderung das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht sich die Kunstfreunde zu erneutem Danke verpflichtet hat, sich wie bisher eines raschen und ersprießlichen Fortganges erfreuen! C. v. L.

Notiz.

— x. Lautespielender Landsknecht, Originalradirung von Georg Urlaub. Der im 7. Hefte mitgeteilten Radirung Urlaubs lassen wir heute eine zweite folgen, welche vielleicht mehr noch als jene von der Kraft der Charakteristik Zeugnis ablegt, über welche der treffliche Künstler gebietet. Das ist kein Bühnenlandsknecht, an dem das Kostüm das Beste ist, sondern ein Kerl von Fleisch und Blut, dessen Lieder rauh klingen und rauh ans Ohr schlagen, der aber so ganz in seiner eigenen musikalischen Leistung aufgeht, daß man seine Freude daran haben muß, — eine Figur, die uns an Auerbachs Keller im „Faust" gemahnt und an das rührende Lied von der vergifteten Ratte

---



LAUTESPIELENDER LANDSKNECHT.

Verlag von E. A. Seemann Leipzig.

Druck von Fr. Felsing. München.

Die Ergebnisse der österreichischen Expeditionen nach Lykien.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



Die beiden Friese der Westmauer enthalten die schönen Bildwerke, auf welche Schönborns Auge zuerst fiel und die ihm den Gedanken an den trojanischen Krieg, an eine plastische Illustration der homerischen Dichtung eingaben. Bei näherer Betrachtung ergiebt sich jedoch, daß es kein streng einheitlicher, sondern ein dreigeteilter Stoff ist, welchen wir hier vor uns haben. Das südliche Drittel zeigt uns eine Griechenschlacht, in der Mitte ist das Bild einer Stadtbelagerung dargestellt, der nördliche Teil enthält einen Kampf zwischen Griechen und berittenen Amazonen.

Wenn wir die Reliefs in der angegebenen Reihenfolge überblicken, so fällt es zunächst auf, daß die Künstler in der Verteilung der Darstellungen auf die beiden Streifen nicht gleichmäßig verfahren sind. An zwei Stellen, am Anfange links und in der Mitte der Mauer, greift die Komposition aus dem unteren Streifen unmittelbar in den oberen hinüber, ohne Rücksicht auf die dazwischen liegenden Steinfugen. Die Schiffsschnäbel in der Ecke links (Fig. 6) reichen in ununterbrochenen Bogenlinien bis dicht unter den oberen Abschluß der Platte hinauf; ebenso sind die Mauern und Türme der belagerten Stadt über die Zwischenfugen hinübergeführt und so die Aktionen der unten angebrachten Angreifer und der oben befindlichen Verteidiger zu einem einheitlichen Höhenbilde gestaltet. Unmittelbar neben dieser Zusammenziehung der Blöcke tritt dann wieder die Trennung derselben mittels der erhöhten Ränder ein, wie die Kampfscene rechts von den Schiffen am besten zeigen kann.

Die Griechenschlacht, das erste Drittel der Westfriese, füllt im oberen Streifen sieben, im unteren acht zum Teil sehr lange Blöcke. „Über einer leisen, unregelmäßigen Bodenanschwellung, die das heranflutende Meer versinnlicht, stehen vier an die alten Münzen von Phaselis erinnernde, gondelartig stark gebogene Schiffshinterteile mit vier langen Rudern nebeneinander empor". In dem letzten nach links sitzt ein Mann mit spitzer Mütze, das Haupt auf die Rechte gestützt, „landeinwärts blickend als Wächter der Flotte". Gleich rechts neben den Schiffen beginnt der Kampf; der Schlachtruf ertönt; umsonst versucht ein kahlköpfiger Alter den in voller Rüstung dahinschreitenden Krieger zurückzuhalten, welcher den Voraufgeeilten nachzustürmen bereit ist. Am Ende, wie am Anfang, löst sich das Schlachtbild in Einzelgruppen auf; nur in der Mitte schließt sich eine breitere Masse zusammen: zwei Kämpferpaare rücken in energischem Vordringen gegen einander los, links kommt ein Viergespann herbei „mit einem, wie es scheint, gefallenen Helden, als der einzige Streitwagen der ganzen Schlacht", rechts bemerkt man ein

Tropaion, vor dem ein Gefangener getötet wird, auf beiden Seiten wogt der Kampf in einer Fülle von Situationen, „einem Schlachtgesange der Ilias“ vergleichbar.

Aber ein weit mannigfacheres und spannenderes Interesse muß die Darstellung an der Mitte der Westmauer, die Stadtbelagerung, erregen, welche wir deshalb auch in einer größeren Anzahl von Abbildungen vorführen. Wir sehen die Befestigungsmauer der Stadt mit ihren zwei spitzbogigen Thoren und fünf in gleichen Zwischenräumen sich erhebenden viereckigen Türmen, oben mit Zinnen bekrönt; rechts läuft die Stadtmauer eine steile Anhöhe hinan. Von Gebäuden im Inneren der Stadt bemerkt man nur den Giebel eines Tempels mit seinem Firstakroterion und einem Stück der unteren Dachkante rechts mit den daran hinlaufenden Stirnziegeln. (Fig. 7). Auf dem unteren Streifen sind die Belagerer, oben auf den Wällen die Verteidiger sichtbar, welche Speere und Steine, bisweilen große Blöcke, auf die Angreifer herabschleudern. — Das Kämpferpaar ganz links auf Fig. 7 gehört zu der Griechenschlacht und kann uns den Anschluß der drei Hauptdarstellungen an einander und zugleich die Art der Gliederung des Ganzen veranschaulichen. — Unter den Gruppen der Belagerten ziehen nun vor allem zwei thronende Herrschergestalten auf dem mittleren Block der oberen Reihe (Fig. 8) unsere Blicke auf sich: ein bärtiger Mann mit aufgestütztem Scepter auf gedrechseltem Sessel, neben dem ein dem Katzengeschlecht angehöriges Tier am Boden liegt, und rechts davon, etwas höher und entfernter, eine weibliche Figur auf hohem Lehnstuhl, in graziöser Haltung, einen Polos auf dem Haupt. Neben den beiden Gestalten, die wohl eher für Götter als für Menschen zu halten sind, wird rückwärts je eine dienende Figur sichtbar; der Sonnenschirm, welcher über dem Haupte der Göttin ausgespannt ist, scheint von der ihr zugehörigen Dienerin gehalten zu werden. — Unzweifelhaft von sakraler Bedeutung ist eine dritte Gruppe dieses Blockes, zur Linken des thronenden Mannes. Da sehen wir, offenbar im Bezirk des Tempels, der hier unmittelbar anstößt, einen „durch den Flügelschmuck seines Helmes als Anführer charakterisirten Krieger“ zur Gottheit beten. — „In feierlich aufrechter Haltung steht er da, beide Arme hoch erhebend, an dem einen den großen runden Schild, der wie im Affekt der inneren Vertiefung mit fortgerissen die Gebärde um so ausdrucksvoller macht, die Hand nach außen geöffnet, um die Abwehr von Schmach und Niederlage zu erflehen. Ihm zur Seite kniet ein Kampfgenoß mit dem Opfer beschäftigt; zusammengedrückt zwischen Knieen und Schenkeln hält er einen Widder, dessen Kopf er mit der Linken in die Höhe gezogen hat, während er mit erhobener Rechten das Schwert schwingt, um ihn zu töten. Opfer und Gebet also in der drängenden Not der Schlacht.“

Wie hart die Bedrängnis der Belagerer ist, erkennen wir aus den zwei Kriegerpaaren, wie es scheint, ebenfalls Feldherren mit ihrem Gefolge, welche an der thronenden Göttin vorüber nach rechts hin in den Kampf eilen. Sie folgen den auf dem anstoßenden Blocke (Fig. 9) dargestellten Hopliten mit Sichelschwertern, denen ein Führer mit Flügelhelm, rundem Schild und Speer voranschreitet, mit der erhobenen Rechten zu schneller Hilfe anfeuernd. Die gleiche Gebärde macht ein anderer, barhäuptig erscheinender Führer welcher auf dem letzten zu dieser Gruppe gehörigen Blocke rechts über einer Phalanx von Kriegern mit runden Schilden hervorragt. Die perspektivische Konvergenz der beiden Hoplitenreihen dieser Blöcke ist besonders beachtenswert. Offenbar sollen dieselben ein Kreuzfeuer auf die Angreifer eröffnen, welche soeben in den Festungshof eindringen. — Daß ein solcher Coup soeben geglückt ist oder doch unmittelbar bevorsteht, lehrt uns ein Blick auf die Angreifer unten: „Sie sind bis zur Mauer herangekommen, schleichen sich

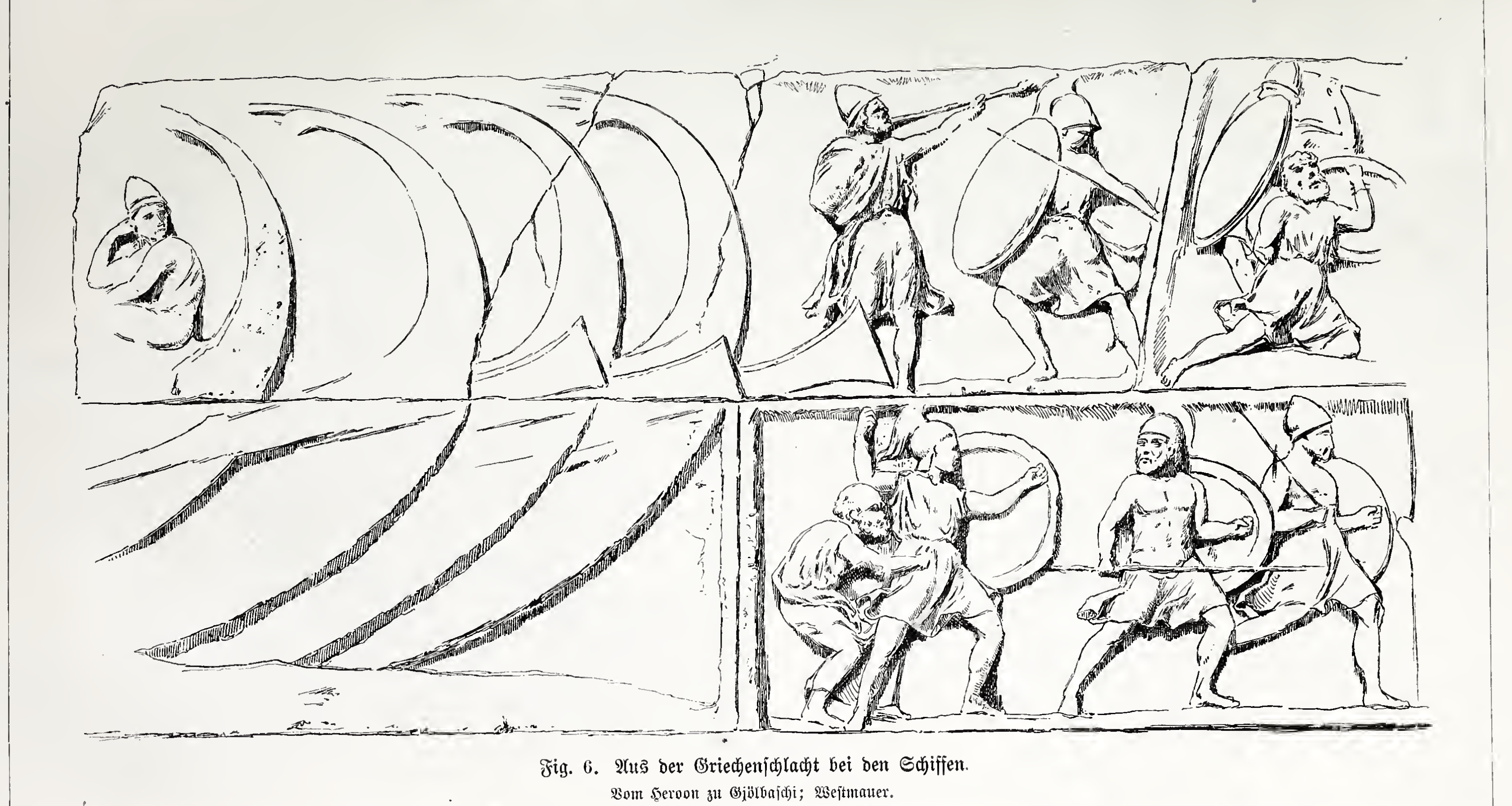


Fig. 6. Aus der Griechenschlacht bei den Schiffen.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Westmauer.

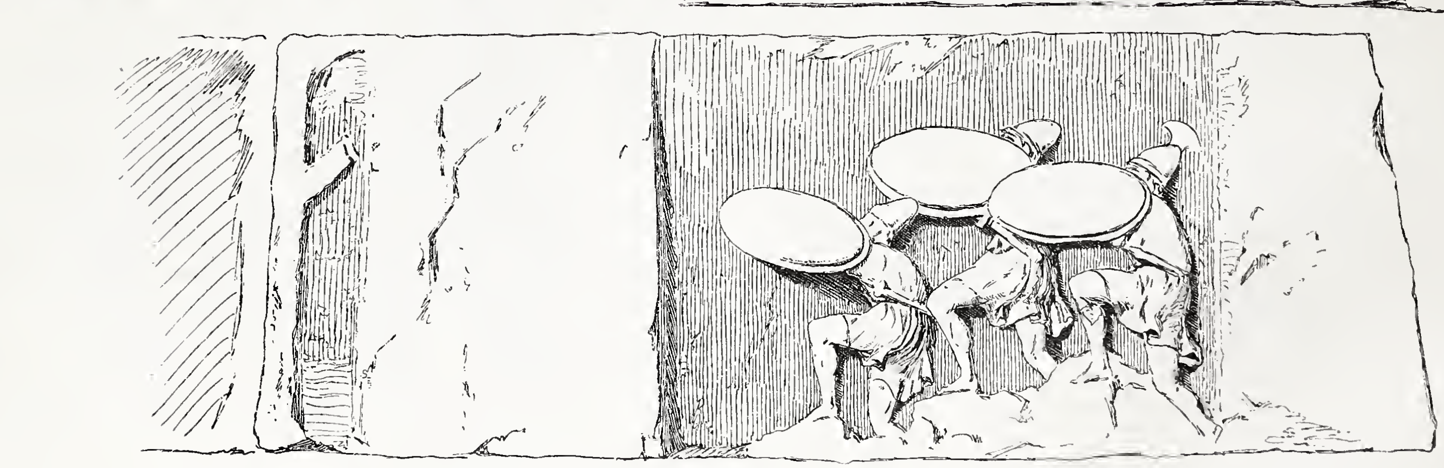


Fig. 7. Aus der Stadtbelagerung.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Westmauer.

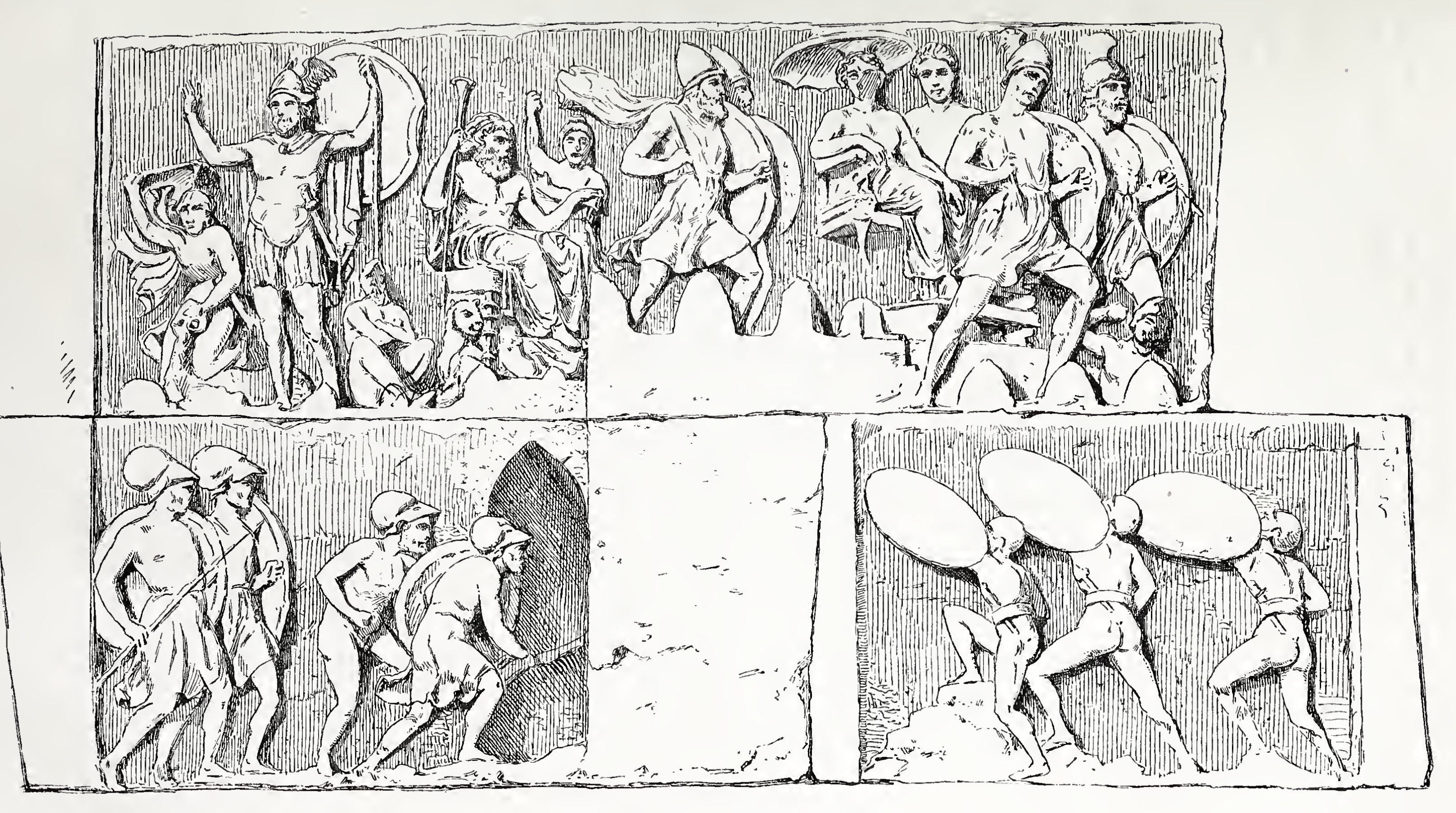


Fig. 8. Aus der Stadtbelagerung.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Westmauer.

leise, mit einknickenden Knieen, ihr entlang, um von oben nicht bemerkt zu werden, auf das Thor zu, in das die Vorderen mit ausdrucksvoll gekrümmten Rücken eindringen.“ Besonders lebendig ist die rechte Gruppe, bei der linken erscheint die Spannung etwas geringer; hier (Fig. 8) sehen wir dagegen außer den auf das Thor Anstürmenden auch noch eine charakteristisch bewegte Schar von Leichtbewaffneten, die mit erhobenen Schilden eine Anhöhe oder vielleicht den äußeren Wall der Festung erklettern. — Den äußersten Abschluß rechts endlich bilden mehrere Figuren, „welche notwendig zu dem Bilde der Belagerung gehören“: das aus der verlorenen Heimat flüchtende Volk; oben ein Esel mit Sack und Pack, daneben der Treiber und im Hintergrunde ein Weib mit einem Korb auf dem Kopf; unten auf einem Maultiere, dem ein Krieger folgt, eine quer im Reitsessel sitzende weibliche Gestalt, welche sich nach der Heimat umblickt, den im Bogen über ihrem Haupte flatternden Schleier mit beiden Händen haltend. „Diese Scenen“ — bemerkt Benndorf treffend, — „haben typischen Wert: auch die Iliupersis des Polygnot endete mit einem Auszuge, in dem ein Esel, mit Gepäck beladen, eine Rolle spielt, charakteristisch dort wie hier für das Ende, wie das abziehende Schiff des Menelaos und die gelandete Griechenflotte für den Anfang.“

Unmittelbar neben der anmutigen Reiterin beginnen sodann die Scenen der dritten Abteilung, der Amazonomachie. Es sind oben wie unten je sechs Blöcke, und das Ganze gewährt in seiner freien Anordnung, welche nur im oberen Streifen die Betonung einer Mittelgruppe wahrnehmen läßt, den Eindruck eines „Ausschnittes aus einer bunt entwickelten Schlacht“. Die Amazonen sind mit wenigen Ausnahmen beritten; ihre Gegner, die Griechen, kämpfen zu Fuß. In der Tracht der letzteren herrscht eine große Mannigfaltigkeit. Die Amazonen weisen eine Reihe von individuellen, dem Leben abgelauschten Zügen auf, „so wenn eine Amazone tödlich verwundet von ihrem aufbäumenden Pferde herabsinkt oder einer andern das Pferd getroffen unter dem Leibe zusammenbricht und sie, auf das Hinterteil des Tieres zurückgeworfen, mit emporgezogenen Unterschenkeln sich zum Abspringen anschickt“. Ein Motiv endlich von ganz besonderer Schönheit ist das auf dem vierten Blocke der oberen Reihe, von links gezählt, welches unser Holzschnitt Fig. 11 wiedergiebt: eine Amazone, die eine an ihre Schulter gelehnte verwundete Genossin, die sich mit der Linken auf ihre (gemalte) Lanze stützt, aus der Schlacht hinweggeleitet. — Derselbe Block zeigt uns in den beiden linkshin sprengenden Reiterinnen unverkennbare Reminiscenzen an den Parthenonfries. Überhaupt hat das Vorbild der Parthenonskulpturen den Künstlern der Friese von Gjölbaschi wiederholt vorgeschwebt. So z. B. auch bei dem einen der ausgestreckt am Boden liegenden Toten, welcher „dem toten Lapithen der achtundzwanzigsten Metope auf der Südseite des Parthenon (Michaelis, Taf. 3) genau entspricht.“

Wir bedauern lebhaft, von den Reliefs der Nordwand nicht auch noch einige Beispiele den Lesern vorführen zu können. Minder wichtig und auch stark beschädigt sind allerdings die Darstellungen auf der rechten Seite (Jagd und Kentauromachie); dagegen gehören die Bildwerke der linken Seite dieser Wand zu den interessantesten des ganzen Fundes, als die ausführlichste und kunstgeschichtlich bedeutendste plastische Gestaltung der Leukippidensage. Wie auf der Meidiasvase, sehen wir hier, wie die beiden Dioskuren Kastor und Pollux die schönen Töchter des Leukippos, Hilaïra und Phöbe, aus dem Heiligtum einer Gottheit zu Wagen entführen, in welchem gerade die Schwestern und Gespielen der Geraubten zum Opfer versammelt sind. Nach der Sage fand der Raub

an dem Tage statt, an welchem die Leukippiden den Söhnen des Aphareus vermählt werden sollten. Das Opferfest, welches der Vermählung voranging, der plötzliche Schrecken der versammelten Gemeinde, die Verzweiflung der Eltern, das Davonstürmen der Gespanne, die Hast der ihnen nachsetzenden Verfolger: alles dies ist mit der höchsten

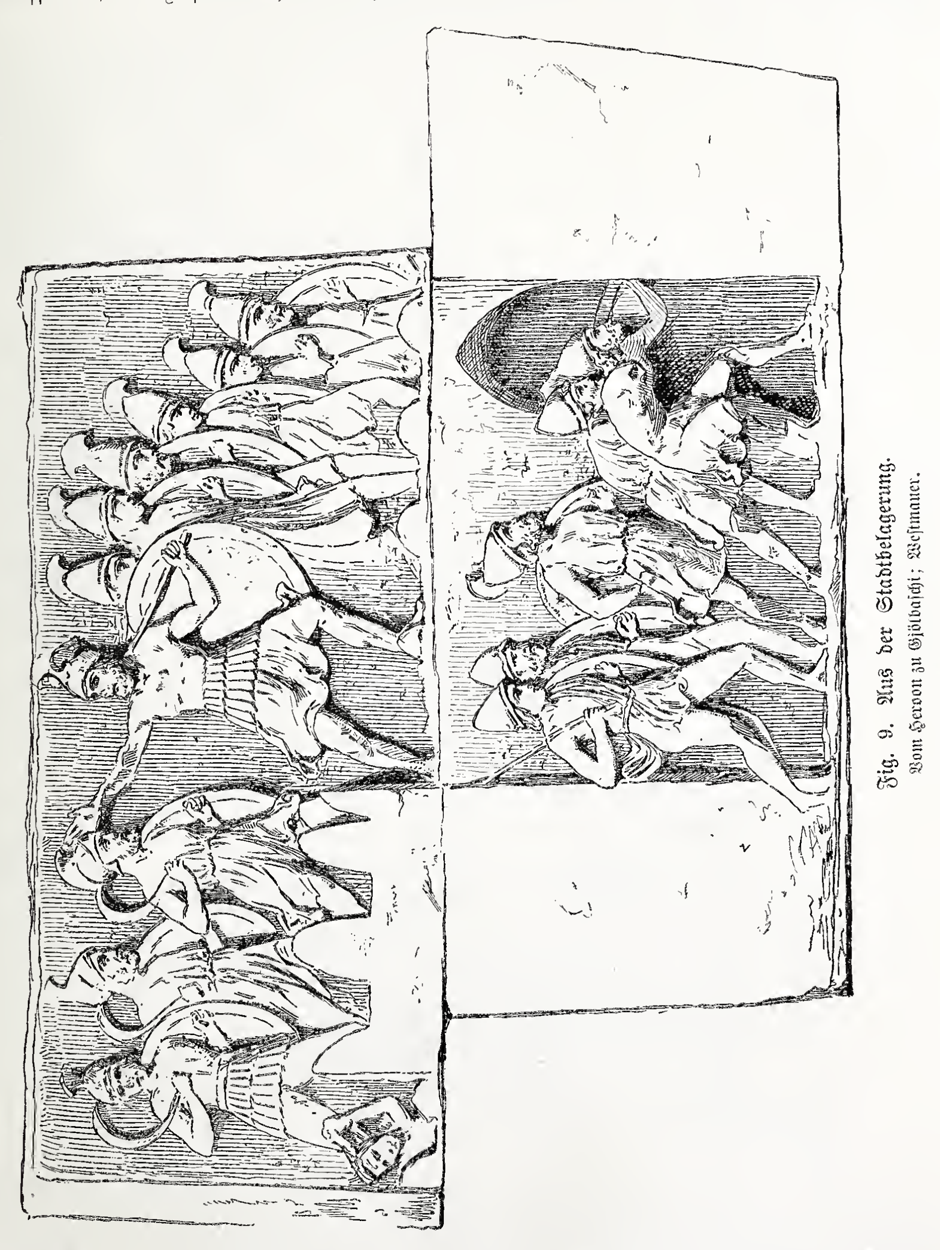


Fig. 9. Aus der Stadtbelagerung.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Westmauer.

Lebendigkeit und einer bisweilen an das Genremäßige grenzenden Ausführlichkeit geschildert. Angesichts der ausgesprochen malerischen und einheitlichen Haltung der Komposition, deren Mittelpunkt ein schräg gestellter stattlicher Antentempel bildet, kann man mit Benndorf die Hoffnung teilen, daß bei genauerem, vergleichendem Studium aus dem Relief von Gjölbaschi für die Rekonstruktion des Polygnotischen Gemäldes im Anakeion zu Athen, der berühmtesten Darstellung der Leukippidensage aus dem griechischen Altertum, Anhaltspunkte sich ergeben werden.

Über die Reliefs der Ostwand läßt sich wenig sagen, da die Mauer hier bis auf einige Reste der unteren Steinlagen zerstört ist und die Blöcke nur mühsam sich wieder zusammenfinden lassen. Das Wichtigste, was an Bildwerken sich noch bestimmbar zeigt, sind Darstellungen von Thaten des Theseus (Minotaur, Pityokamptes, Auffindung der Gnorismata, Skiron u. a.).



Fig. 10. Aus der Stadtbelagerung.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Westmauer.

Blicken wir zurück auf das Geschilderte, so gewähren uns die Reliefs von Gjölbaschi zunächst in stofflicher Beziehung einen ungemein wechselvollen Anblick; Sagenhaftes, Historisches und Genrehaftes ist aneinandergereiht, oft „ohne jede scheidende oder bindende Vermittelung“; die Kentauromachie, vielleicht auch die Amazonomachie, sind zweimal vertreten. Die mit der großen Aufgabe betrauten Künstler haben offenbar ohne einheitlichen Plan, ohne eine leitende, das Ganze beherrschende Persönlichkeit, in den Vorrat ihres Wissens und Könnens hineingegriffen und sich bei der Ausführung der Arbeit im übrigen lediglich durch formelle Rücksichten, durch die Ökonomie des Raumes u. dergl., leiten lassen. Daß verschiedene Hände bei der Ausführung beteiligt waren, versteht sich von

einem so ausgedehnten Bildwerke von selbst; es wird aber auch durch bestimmte äußere Kennzeichen bestätigt. Die Figuren des Freiermordes und der großen Griechenschlacht haben viel schwerere Proportionen, dickere Köpfe, untersetztere Körper als die Gestalten auf den Reliefs der Meleagerjagd und der Stadtbelagerung. In der Gewandbehandlung zeigen sich ebenfalls beträchtliche Differenzen; und ähnliche feinere Unterscheidungen wird man bei schärferem Eindringen in den Stil des Werkes gewiß noch mehrere konstatiren können. Trotz alledem aber kann über den einheitlichen Ursprung des Ganzen und über den bestimmten Stammescharakter der bei dem Werke beteiligt gewesenen Künstler absolut kein Zweifel obwalten. Wir haben es mit einem untrüglichen Denkmal attischer Kunst zu thun, mit einer Arbeit attischer Bildner und Werkleute, welche, nach Lykien berufen, dort im Auftrage heimischer Besteller das große Werk aus-

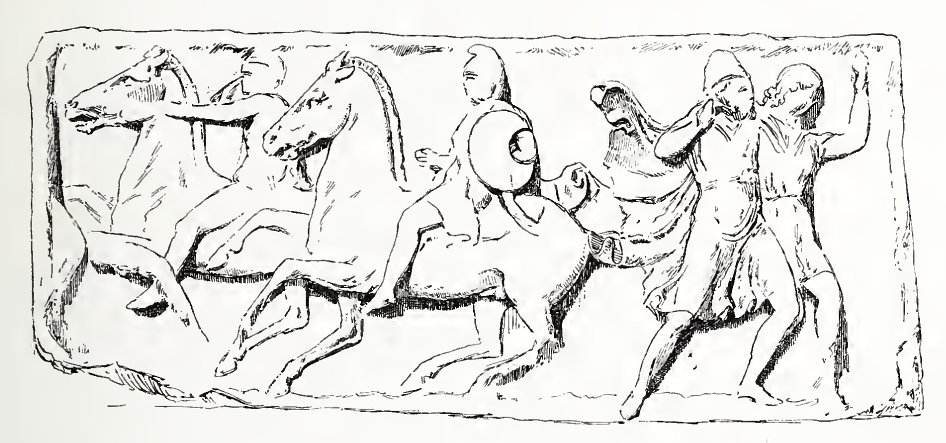


Fig. 11. Aus der Amazonenschlacht.
Vom Heroon zu Gjölbaschi; Westmauer.

geführt haben. Der attische Charakter bekundet sich in der Wahl der Gegenstände, in Geist und Leben der Komposition, in zahlreichen Einzelmotiven, in der Behandlung des Reliefs, in der Zeichnung der Pferde, kurz in allem, was dem Stil sein eigentümliches Gepräge verleiht. Als auf Gestalten von unverkennbar attischer Provenienz weist Benndorf speziell auf die Gruppe der Penelope und ihrer im Rücken stehenden Dienerin (Fig. 1) und auf das Kämpferpaar oben links neben der Stadtbelagerung (Fig. 7) hin. Daß etwa Lykier in Athen sich zu solchen Arbeiten herangebildet hätten, bleibt selbstverständlich ausgeschlossen; aber auch an andere Griechen, die vielleicht die attischen Bildhauerwerkstätten besucht und die dortigen Meisterwerke studirt haben mochten, ist nicht zu denken. Nicht nur in den Überlieferungen der griechischen Künstlergeschichte, sondern in der Kunstgeschichte überhaupt fehlt es an irgend einem Anhaltspunkte für eine solche Möglichkeit. Eine derartige Übereinstimmung von Stil und Geist ist nur aus der Identität des Stammes zu erklären. — Daß dabei ganz gut in Tracht, Bewaffnung und ähnlichen Äußerlichkeiten lykische Eigenheiten, Moden u. dergl. Platz greifen können, thut nichts zur Sache. In derlei Dingen haben sich eben die Arbeiter den speziellen Wünschen ihrer Auftraggeber fügen müssen. —

Gerne würden wir auch Benndorfs wissenschaftlichen Begleitern — Petersen, Luschan, Löwy, Schneider, Niemann, Studniczka und Tietze — zu den Stätten ihrer speziellen Untersuchungen folgen; aber der bemessene Raum drängt uns zur Beendigung dieses

Berichtes. Es möge daher nur ein doppelter Wunsch noch kurzen Ausdruck finden! Der eine geht auf die baldige energische Fortsetzung der begonnenen Arbeit unter der Beihilfe aller jener edlen Männer, welche ihr bisher so werkthätig und aufopferungsfreudig zur Seite gestanden. Der zweite gilt einer endlichen würdigen Aufstellung der glücklich davongetragenen Schätze, welche bisher in den Souterrains der neuen kaiserlichen Museen provisorisch untergebracht und nur für wenige sichtbar sind. Sollen wir es etwa ruhig erleben, daß die Abgüsse der Reliefs von Gjölbaschi im Berliner Museum der Welt zugänglich gemacht werden, während die Originale in Wien, zu unfreiwilliger Kellerhaft verurteilt, dem kunstliebenden Publikum verborgen bleiben?

C. v. L.

Die Ausstellung von Werken älterer Meister in Berlin.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Die holländische Malerei war in allen ihren Zweigen so ausgiebig vertreten, daß man kaum einen Künstler vermißte, durch dessen Abwesenheit ein charakteristischer Zug in der Gesamtphysiognomie derselben unausgeführt geblieben wäre. War auch von den etwa sechzig Meistern, welche der Katalog aufzuweisen hatte, nur ein Dritteil durch Gemälde repräsentirt, welche ihre Schöpfer auf der Höhe ihres Könnens zeigten, so bot doch auf der anderen Seite der Umstand dafür Ersatz, daß die überwiegende Mehrzahl der Bilder durch Monogramme und vollständige Künstlernamen gesichert war. Dadurch ist der Kunstgeschichte ein immerhin wertvolles Material zugeführt worden.

Gewissermaßen ein vermittelndes Glied zwischen den vlämischen und den holländischen Porträtmalern bildet Adriaen de Vries, welcher gleich Frans Hals und den Seinigen zu denjenigen niederländischen Malern gehört, die erst seit etwa anderthalb Jahrzehnten die ihnen gebührende Stellung in der Kunstgeschichte erhalten haben. Was A. de Vries betrifft, so reihen sich die Thatsachen, aus welchen seine Biographie sich aufbauen läßt, nur sehr langsam zusammen. Das Bildnis unserer Ausstellung (im Besitze des Herzogs von Sagan), welches auf derselben zum erstenmale in die Öffentlichkeit getreten ist, stellt einen Mann mit blondem, aber bereits mit grauen Haaren untermischtem Vollbarte dar. Ein breiter schwarzer Hut beschattet seine Stirn, unter welcher zwei kecke, gutmütig lachende Augen hervorblitzen. Das rote Inkarnat seines Angesichtes beweist, daß er einem guten Trunke nicht abhold gewesen ist. Um so mehr ist seine Geduld zu bewundern, da das Bild, wie man auf Grund der Inschrift vermuten darf, in einer Sitzung gemalt ist, woraus sich die flotte, breite, etwas brutale Mache, aber auch die außerordentliche Lebendigkeit der Auffassung erklärt. Die Inschrift lautet: Fecit ex tempore A. de Vries A° 1632.

Der Katalog liest: ex temporis. Diese Lesart scheint mir aber nicht notwendig zu sein, da der Zug hinter dem e ebenso gut das über diesem Buchstaben gewöhnliche Häkchen sein kann, welches hier nur etwas zu tief geraten ist. Der Künstler scheint ein humanistisch gebildeter Mann gewesen zu sein, da er sich wenigstens, vermutlich auf

Rubens' Empfehlung, der Protektion eines Peiresc zu erfreuen hatte. Da er 1634/35 als Meister in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen wurde, muß er schon früher irgendwo anders thätig gewesen sein. Siret giebt in seinem Dictionnaire historique des Peintres Amsterdam als seinen Geburtsort an; indessen liest man auf einem Bildnis bei Herrn de Stuers im Haag Roterodamensis. Durch das Bild des Herzogs von Sagan hat sich also das immer noch sehr wenig umfangreiche Werk des Adriaen de Vries um eine Nummer vermehrt. Die mir bekannt gewordenen Bilder von seiner Hand sind außer dem vorhin genannten die folgenden:

1) Bildnis eines Mannes mit breitem schwarzem Hut und weißem Kragen. Museum von Lille. Bez. Fecit A. de Vries A° 1632.
2) Das Bildnis im Besitz des Herzogs von Sagan. 1632.
3) Ein Regentenstück im Bürger-Waisenhause zu Amsterdam.
4) Ein Mann mit schwarzem Bart und weißem Halskragen. Galerie zu Dresden. Bez. Fecit A. de Vries A° 1639.
5) Bildnis eines Mannes in schwarzer Kleidung und weißem Kragen. Galerie zu Gotha. Bez. 1643.
6) Bildnis eines Mannes. Metropolitan Museum of Art in New-York. Bez. Fecit Hagae Comitis A. de Vries A° 1643.
7) Porträt einer alten Frau im Museum Boymans in Rotterdam. Bezeichnet A. de Vries A° 1644.
8) Bildnis eines Mannes mit purpurrotem Barett. Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin. Nicht bezeichnet.

Aus der Ortsbezeichnung des New-Yorker Bildes geht also hervor, daß sich der Künstler im Jahre 1643 wieder in Holland und zwar im Haag befunden haben muß. Auch das Dresdener Gemälde scheint bereits in den Niederlanden entstanden zu sein. In die Jahre 1632—1639 fällt vermutlich sein Aufenthalt in Paris, wohin er sich mit Empfehlungen von Peiresc begab. Von seiner dortigen Thätigkeit ist nur eine Spur durch einen Stich nach dem von ihm gemalten Porträt des Jacques de la Barauderie erhalten, welcher die Inschrift trägt: Adr. de Vris pinxit. Das Bild der Berliner Galerie ging früher als Ferdinand Bol und wurde erst durch Dr. Bode unserem Meister zurückgegeben. So mag noch manches seiner Bildnisse als „Unbekannt" oder unter fremdem Namen in den Galerien vorhanden sein.

Unter den holländischen Porträtmalern haben die beiden Häupter der Schule, Frans Hals und Rembrandt, auch auf unserer Ausstellung die Führung übernommen, und zwar ein jeder mit einem Meisterwerke ersten Ranges. Dasjenige des Harlemer Meisters sehen wir in jenem kleinen Bildnisse eines etwa vierzigjährigen Mannes mit struppigem, wirr herabfallendem Haar, in schwarzem Rock und weißem umgeklappten Kragen, welches Herrn Wilhelm Gumprecht gehört. Das Bild ist, wie der zu feinster Harmonie gestimmte, graue, schon etwas ins Schwärzliche spielende Gesamtton zeigt, in der letzten Periode des Meisters gemalt, welche etwa die letzten zwanzig Jahre seines Lebens umfaßt. Mit der etwas toten Färbung kontrastirt dagegen auf das lebhafteste die außerordentlich lebendige Auffassung und die feine Charakteristik der dargestellten Persönlichkeit, welche ein ziemlich verkümmertes Exemplar des menschlichen Geschlechtes gewesen zu sein scheint. Etwa in die Mitte seiner künstlerischen Thätigkeit gehören die auf ein rundes Brett gemalten, ungemein farbig behandelten Studienköpfe zweier lachender Knaben,

von denen der eine eine Flöte hält. (Bes. Prof. L. Knaus.) In dieser fröhlichen Improvisation, aus welcher alle Lokalfarben keck und ungebrochen hervorleuchten, ist noch nichts von jener freudlosen, für die letzte Periode des Meisters charakteristischen Monotonie zu spüren, obwohl die Behandlung bereits sehr breit und flüssig ist. (S. die Abbild.) Das Bild ist von einem wenig jüngeren, achteckigen Rahmen aus schwarzem Holze umschlossen, wie er in dieser Form öfters in den Interieurs holländischer Sittenmaler, z. B. auf einem Bilde von Brekelenkamp, vorkommt, welches (aus dem Besitz des Herrn C. Beer) ebenfalls auf unserer Ausstellung zu sehen war. Es ist eines jener Gesellschaftsstücke, welche das damalige Leben mit unübertrefflicher Wahrheit schildern, wenn auch die künstlerische Behandlungsweise nicht immer von großem Reize ist. An einem Tische sitzt ein Paar beim Kartenspiel, während ein Herr der Dame einen Rat erteilt.



Lachende Knaben von Frans Hals.
Im Besitze des Prof. L. Knaus.

Auf der anderen Seite sieht man ein zweites Paar in Unterhaltung begriffen, und im Hintergrunde tritt eine Magd durch die Thür in das Zimmer. Der malerische Vortrag bewegt sich innerhalb eines graubraunen Gesamttones, aus welchem nur der rotbraune Fleischton und das Weißzeug etwas selbständiger hervortreten. Das Bild ist bezeichnet:

Q M Brekelenkamp 1648

Die Inschrift ist in doppelter Hinsicht wichtig. Einmal konstatirt sie, daß sich der Maler anfangs mit einem p am Ende schrieb, und zweitens können wir den Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit noch etwas weiter zurück verlegen, da die Daten auf den bisher bekannt gewordenen Gemälden des Künstlers nur die Zeit von 1653—1668 umfassen. Im Jahre 1648, in welchem das Beer'sche Bild gemalt ist, wurde Brekelenkamp als Fremder in die Gilde zu Leiden aufgenommen. Woher mag er gekommen sein? Sollte nicht auch er dem Kreise des Frans Hals angehören?

Von diesem hatte die Ausstellung noch ein drittes Bild aufzuweisen, das Bildnis eines jungen Mannes mit einer Nelke in der linken Hand, welches im Jahre 1881 mit der Sammlung Roxard de la Salle in Paris versteigert und von dem Kunsthändler Emil Ph. Meyer angekauft wurde. Das Bild wurde damals und auch später mit Mißtrauen betrachtet, weil man sich den Widerspruch nicht zu erklären vermochte, welcher zwischen der verschmolzenen, fast emailartigen Malerei des Kopfes und der flüchtigen, ganz skizzenhaften Behandlung der Hände vorhanden ist, deren einer der Maler gleichwohl eine bedeutsame Rolle angewiesen hat, indem er sie mit beredter Geste, die Rede



Aufbruch zum Marsche von J. A. Duck.
Im Besitze der Frau Joh. Reimer in Berlin.

des Dargestellten unterstützend, gleichsam aus dem Bilde herausgreifen ließ. Frans Hals bediente sich vielleicht absichtlich dieses Kontrastes, um den Kopf, an dessen glatter Behandlung er seine Freude gehabt haben mochte, desto sicherer über das dunkelviolette, rotgefütterte Kamisol und die ohnehin etwas in den Schatten gelegten Hände triumphiren zu lassen. Indessen wird man gut thun, dieses Bild aus dem Werke des Frans Hals zu eliminiren, bis stärkere Beweismittel für seine Autorschaft beigebracht werden können.[1])

Wenn wir den Kreis von Künstlern, der sich um Frans Hals allmählich bildete, nach dem Vorgange Dr. Bode's in seinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" beschreiben, so beginnen wir mit den Gesellschaftsmalern, von denen Pieter

1) Dr. Bode glaubt zwar für Hals eintreten zu können, fügt jedoch hinzu, daß die Behandlung des Kopfes „den Gedanken an einen dem Meister ganz nahe stehenden Schüler, etwa an einen seiner tüchtigsten Söhne oder auch an einen der de Bray, nicht so unberechtigt" erscheinen läßt.

Codde durch ein sicheres Stück, eine Wachtstube (Besitzer Herr W. Gumprecht), und J. A. Duck durch zwei Bilder, ein Soldatenstück und eine musikalische Unterhaltung von Herren und Damen, vertreten war. (Bes. Frau Reimer). Während das letztere derselben eine schwere und trübe Färbung hat, zeichnet sich das erstere, von dem wir eine Abbildung geben, gerade durch die Feinheit und die Eleganz des von einem silbergrauen Gesamtton beherrschten Kolorits aus. Der Offizier, welchem ein Soldat die Sporen befestigt, während ein anderer zur Eile antreibt, trägt unter dem blanken Stahlküraß einen gelben Lederkoller und unter diesem noch ein grünseidenes Wams, dessen geschlitzte Ärmel gelbes Futter sehen lassen. Das ganze Kostüm ist so delikat, im Metall und in der Seide so schillernd behandelt, daß der Künstler hinter den Virtuosen der Stoffmalerei, Terborch, Metsu und Netscher, nicht zurückbleibt. Wir finden in dieser Wachtstube die bekannten Soldatentypen des dreißigjährigen Krieges versammelt, welche J. A. Duck mit Muße studiren konnte, da seine Thätigkeit in die Jahre 1630—1649 fällt, soweit sich aus den spärlichen und obenein nicht ganz sicheren Daten der sehr verworrenen Überlieferung mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen läßt. Über die Lebensverhältnisse des verwandten J. Kick hat man noch nicht das Geringste ermitteln können. Auf Grund eines mit J. Kick 1648 bezeichneten Bildes der Berliner Galerie hat ihm Dr. Bode eine Anzahl von Gemälden zugeschrieben, zu welchen auch eine sehr lose komponirte Wachtstube mit sechs Soldaten gehört, bei denen die Kostüme übrigens viel anziehender behandelt sind als die wenig eingehend charakterisirten Köpfe. Auch Pieter Quast und Willem Bartsius gehören diesem Kreise an. Von dem ersteren sah man die äußerst flott und lebendig behandelte Studie eines ganz in Gelb gekleideten Mannes, der trotz seiner Häßlichkeit durch das meisterliche und ungemein pikante Kolorit sehr anziehend wirkte. (Bes. Prof. L. Knaus.) Wams, Hosen, Strümpfe und die Rosetten der ledernen Schuhe von gelber Seide und über dem Wams ein gelber, rotgefütterter Mantel; auf dem Kopfe einen breiten grauen Hut mit weißer Feder. Keck und herausfordernd wie die Haltung des Mannes — er steht da, die Hände in die Seite gestemmt — ist auch diese Farbenverbindung, die noch gegen einen gelblich-grauen Hintergrund abgesetzt ist, auf welchem man das Monogramm des Meisters liest: ein P mit einem Q verschränkt. Das Bild von Willem Bartsius, die stehende Figur eines jungen Mannes in halber Lebensgröße, welcher die Mandoline spielt, (Bes. Herr James Simon) ist weniger interessant durch die koloristische Behandlung — der Fleischton des Antlitzes ist gelb und hart, — als durch die Bezeichnung:

W · BARTSIVS · f · 1633 ·

Damit haben wir ein neues Datum für die Biographie des Künstlers gewonnen, von dem wir bisher nur wußten, daß er 1634 in die Lucasgilde in Alkmaar aufgenommen worden war.

Bode sucht in seinen „Studien" den Einfluß des Frans Hals auch noch auf weitere Kreise der holländischen Malerei nachzuweisen, so auf die Meister der sittenbildlichen Darstellungen aus der höheren Gesellschaft und aus dem Bauernleben, auf Terborch, Metsu, Steen, Molenaer und Ostade, auf die Architekturmaler und die Künstler des Stilllebens. Von Terborch hatte die Ausstellung kein Sittenbild, wohl aber drei jener feinen und geistvollen Porträts aufzuweisen, welche der zweiten Hälfte seiner künstlerischen Thätigkeit angehören und in ihrer vornehmen Auffassung und zarten gräulichen Färbung den Einfluß des Velazquez zu verraten scheinen. Neben der Feinheit der Charakteristik ist an

diesen Bildnissen besonders erstaunlich die Mannigfaltigkeit von Tönen, welche der Pinsel des Meisters bei fast stets grauem Hintergrunde aus der einförmigen, schwarzen Tracht hervorzulocken wußte. Das eine Porträt (Bes. Dr. G. Stüve) zeigt den Bürgermeister Rover in Deventer bis zu den Knieen, das andere (Bes. W. Gumprecht) einen jungen Mann in ganzer Figur (bezeichnet mit dem aus GTB zusammengesetzten Monogramm) und das dritte (Bes. A. Thiem) ebenfalls einen jungen Mann, neben welchem sich ein Tisch mit einem Tintenfaß und einer Papierrolle befindet. Auf der Rückseite dieses letzteren Bildes liest man:

ÆT. 22. 1656.
G. TERBVRG.

Die Bezeichnung G. TERBVRG ist wohl ein Zusatz von späterer Hand, da der Künstler meines Wissens niemals so, sondern immer G TER BORCH oder G T BORCH signirt hat[1]. — Von Jan Steen sah man eine Wirtshausscene, Männer beim Kartenspiel (Bes. Dr. C. L. Hoepner), von Molenaer eine Bauernkneipe (Bes. O. Pein), beide mit voller Namensbezeichnung. Adriaan van Ostade war durch ein interessantes, fast ganz braun in braun gemaltes Interieur, einen geräumigen Schuppen, in welchem ein Bauer und seine Frau das Fleisch eines eben geschlachteten Schweines zu Wurst verarbeiten, während Kinder sich mit den Schweinsblasen amüsiren (Bes. Freiherr von Mecklenburg. Bez. A. v. Ostade f. 1636), und durch die sehr fein gemalte und farbig behandelte, in der subtilen Durchführung mit Dou wetteifernde Figur einer sitzenden alten Frau vertreten, welche ein Trinkglas zum Munde führt (Bes. W. Itzinger; bez. A. v. O.). Von den Stilllebenmalern des Hals'schen Kreises sah man den Großmeister Jan Davidsz de Heem mit zwei Stücken, von denen das eine, ein Teller mit Kastanien, eine Zitrone, eine Orange und ein Glas Rheinwein auf einem Tische, (Bes. H. Fraenkel; bez. J. D. De Heem) seine ganze Virtuosität im besten Lichte zeigte, und seinen Sohn Cornelis mit einem Frühstück, welches auf einer gelben Marmorplatte servirt ist. Dem Willem Kalf wurden auf Grund eines in Warwick-Castle befindlichen, mit der Namensinschrift und der Jahreszahl 1644 versehenen Bildes zwei ungemein sorgsam und koloristisch äußerst glänzend durchgeführte, in einem kräftigen Ton gehaltene Stillleben zugeschrieben (Bes. Se. Majestät der Kaiser; Prof. L. Knaus), welche in dem durchsichtigen Helldunkel bereits deutlich den Einfluß Rembrandts zeigten. Im Gegensatz zu dieser feinen Detaillirung stand ein großes, nur auf dekorative Wirkung berechnetes Frühstück von Juriaan van Streek (Bes. N. L. Lepke), welches auf einer Platte von rotem Marmor aufgetischt ist und die Bezeichnung trägt:

J. v. Streek.
F

1) Die Signaturen BVRG F 1660 auf der „Musikstunde" und T. BVRG auf dem „Konzert" im Louvre scheinen nicht ganz sicher zu sein.

Ebenso breit und ebenso wenig in das Detail gehend ist ein Stillleben von Guillaume van Aelst behandelt, zwei an der Wand über einem Tische hängende tote Hähne (Bes. James Simon), mit der Bezeichnung: Guill^{mo} van Aelst 1651.

Durch seinen Oheim Evert van Aelst mag Willem etwas von dem Einflusse des Frans Hals erfahren haben. Die Jahreszahl ist natürlich 1651 zu lesen, nicht, wie der Katalog der Ausstellung in seinen drei Ausgaben verzeichnet, 1681, da Guillaume van Aelst bereits 1679 starb. — Von Abraham van Beyeren sah man eines seiner breit und saftig behandelten Stillleben aus dem Reiche der Meeresbewohner (Bes. Prof. L. Knaus; bez. A. v. B. f.), von Cornelis Lelienbergh ein Stillleben von toten Vögeln (Bes. Frau von Mutius; bez. C. Lelienbergh f. 1660), welches ebenfalls mehr auf summarische Wirkung als auf mikroskopische Detaillirung ausgeht.

Wir reihen hier die übrigen holländischen Tier-, Stillleben- und Blumenmaler an, welche auf der Ausstellung vertreten waren. Das interessanteste der hierher gehörigen Bilder war ein kleiner Paul Potter: zwei Pferde unter einem Schuppen, ein schlafendes Schwein, ein Jagdhund, ein mit Wein beranktes Haus, aus dessen Fenster ein Mann herausguckt, das Ganze unter einem höchst pikanten Sonnenlicht, welches namentlich dort, wo es die Schatten durchdringt, köstliche Effekte hervorbringt. (Bes. Freiherr v. Mecklenburg; bez. Paulus Potter f. 1649). Zwei Tierstücke von Hondekoeter (Kämpfende Hähne: Bes. Se. Maj. der Kaiser; Geflügel: Bes. A. Thiem), ein Hühnerstall von Saftleven (Bes. Freiherr von Mecklenburg; bez. C. Saftleven 1635) und zwei Stillleben von Weenix (Bes. Se. Maj. der Kaiser) zeigten diese Künstler in ihren bekannten Eigenschaften. Eine für viele Kunstfreunde neue und höchst interessante Erscheinung war dagegen ein Stillleben von dem selten vorkommenden Walscappelle, welchen Waagen mit Recht als den erfolgreichsten Rivalen des älteren de Heem bezeichnet. Auf einem Tische steht eine gläserne, mit kupfernem Deckel versehene, Rotwein enthaltende Flasche, ein halbgefülltes venezianisches Glas, daneben eine angeschnittene Zitrone und Haselnüsse. In der mit erstaunlicher Geduld durchgeführten Charakteristik eines jeden Objektes steht dieses Bild durchaus auf gleicher Höhe mit den besten de Heems (Bes. R. L. Lepke; bez. Jacob Walscappelle F.).

Von dem anderen, größeren und noch einflußreicheren Haupte der holländischen Schule, von Rembrandt, hatte die Ausstellung neben einem Meisterwerke seiner reifsten Zeit zwei kleine Jugendbilder aus der Reihe derjenigen aufzuweisen, welche Dr. Bode ausfindig gemacht und mit deren Hilfe er uns völlige Klarheit über den künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters verschafft hat. Beide rühren aus dem Jahre 1628 her, sind also nur um ein Jahr älter als die frühesten uns bekannten Arbeiten Rembrandts, der Paulus in Stuttgart und der schlafende Alte in Turin, und tragen die gleiche Bezeichnung[1]):

RL 1628

Trotz der gemeinsamen Entstehungszeit weichen die beiden Bilder aber in wesentlichen Charakterzügen von einander ab, ein Beweis dafür, daß das Streben des Künstlers damals von starken Schwankungen beeinflußt war, ehe er sich aus der Fülle der auf ihn

1) Bode interpretirt in seinen „Studien“ S. 371 das neben dem H (Harmenszoon) deutlich sichtbare L als Leidanus oder Lugdunensis.



A. Watteau pinx. B. Mannfeld rad.

LÄNDLICHES VERGNÜGEN.

Im Besitze S. M. des deutschen Kaisers.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

eindringenden, ihn abstoßenden oder anziehenden Individualitäten seine eigene bilden konnte. Das eine dieser Bilder (Bes. Se. Maj. der Kaiser) ist auf Eichenholz gemalt und stellt den Moment vor der Gefangennahme Simsons durch die Philister dar. Im Vordergrund liegt Simson neben einem Himmelbette im Schoße der Delila. Auf seinem gelben Gewande, dessen Farbe sehr energisch betont ist, spielt das von links einfallende Licht ebenso wie auf dem prächtigen violetten Kleide der Delila, während die beiden aus dem Hintergrunde herbeischleichenden Philister so in den Halbschatten gestellt sind, daß keine Lokalfarben mehr zur Geltung kommen, sondern alles in bräunliche und graue Töne aufgelöst ist, welche überhaupt für den Gesamtcharakter des Bildes bezeichnend sind. Sie sind jedoch nicht überwiegend; immerhin ist die Physiognomie des Bildes bei einem warmen, goldigen Grundtone eine sonnig-freundliche. Das andere Bildchen, auf Kupfer gemalt (Bes. Otto Pein), ist um mehr als die Hälfte kleiner (0,22 m hoch und 0,17 m breit). Während auf dem ersteren bereits jenes für Rembrandt charakteristische Licht, dessen Quelle verdeckt ist, den Raum durchflutet und das warme Helldunkel erzeugt, wird die Beleuchtung auf dem zweiten Bilde durch das Licht einer Kerze und ein Wachtfeuer bewirkt. Um das letztere, welches im Vordergrunde einer Halle lodert, sind fünf Figuren gruppirt: wie es scheint, der Apostel Petrus, welcher vor zwei hinter ihm stehenden Knechten am Feuer sitzt, und zwei andere Knechte, welche eingeschlafen sind. Im Hintergrunde sind vier Soldaten beim Scheine einer Kerze mit Würfel- oder Kartenspiel beschäftigt. Das sich kreuzende Doppellicht erhellt genügend den Raum, um einige Lokalfarben aus dem dämmerhaften Halbdunkel hervortreten zu lassen. Das Bildchen gehört zu denjenigen, welche für den früher allgemein angenommenen Einfluß Elsheimers auf Rembrandt eine gewisse Basis liefert, wenn Bode auch mit seiner Annahme Recht haben mag, daß Rembrandt diesen Einfluß nicht direkt, sondern durch die Vermittlung Bramers empfangen hat. Elsheimer selbst war durch eine kräftig und reichgefärbte Landschaft mit Ruinen vertreten, deren Staffage der erste Teil von der Parabel des barmherzigen Samariters, die Beraubung des Wanderers durch drei Gewappnete, geliefert hat. (Bes. Otto Pein).

Auf die Höhe von Rembrandts völlig ausgereifter Meisterschaft führt uns das von einem prachtvollen Goldtone wie von einer Aureole umflossene Bildnis des protestantischen Predigers Jan Cornelius Sylvius in halber Figur, welches neben der Bezeichnung Rembrandt f. die Jahreszahl 1645 trägt (nicht 1644, wie Vosmaer angiebt), also sieben Jahre nach dem Tode des Geistlichen gemalt ist, ein glänzendes Zeugnis für die erstaunliche Gedächtniskraft des Meisters, da das geistvolle Antlitz, auf welchem physische Leiden tiefe Spuren hinterlassen haben, von höchster Lebendigkeit des Ausdrucks ist. Es ist ein Kapitalbild des Meisters, welches, aus der Sammlung Fesch stammend, sich gegenwärtig im Besitze des Herrn A. von Carstanjen befindet. Als ein Rembrandt aus der früheren Zeit, etwa aus den Jahren 1632—34, wird auch das Porträt einer alten Frau in breitem Mühlsteinkragen und in einer Flügelhaube aus gesteiftem Tüll, welches bisher für einen van der Helst galt, von Dr. Bode in Anspruch genommen. Der Kopf ist mit erstaunlicher plastischer Kraft herausmodellirt und dabei, ebenso wie die eine sichtbare Hand, mit einer solchen Feinheit detaillirt, daß man dieses Gemälde, falls es wirklich von Rembrandt herrühren sollte, sehr wohl in jene Periode einreihen darf, in welcher Dou bei dem Meister lernte. (Bes. Herzog von Sagan).

Von den unter Rembrandts Einfluß stehenden holländischen Bildnismalern war

Bol durch sein Selbstporträt (bez. F. Bol f. 1653) und das seiner Gattin (Bes. O. Hainauer), außerdem noch durch eine sehr naturalistisch, echt bürgerlich-holländisch behandelte Madonna mit dem Kinde (Bes. Se. Majestät der Kaiser), Govaert Flinck durch das Bildnis einer Frau in mittleren Jahren (bez. G. Flinck f. 1651; Bes. R. L. Lepke) und durch zwei minder erfreuliche mythologische Stücke, beide Venus und Amor darstellend (Bes. Se. Majestät der Kaiser; das kleinere bez. G. Flinck fecit 1648) vertreten. Bedeutender und namentlich durch das bei aller Einfachheit doch ungemein wirksame Kolorit fesselnder war das Bildnis eines jungen Mannes von Thomas de Keyser (Bes. Prof. L. Knaus). Ganz in Schwarz gekleidet — nur die Strümpfe sind braun und der breite Duttenkragen weiß — steht der Mann in selbstbewußter Haltung auf dem Vorflur seines Hauses, die Rechte vorstreckend und mit der Linken den gleichfalls schwarzen Mantel eng um den Oberkörper zusammenfassend.

Aus der Reihe der holländischen Genremaler, soweit sie nicht von dem näheren Einflusse des Frans Hals berührt sind, hatten sich auf unserer Ausstellung folgende zusammengefunden: Frans van Mieris der Ältere mit einem sehr delikat behandelten Interieur, in welchem eine vornehme Dame mit zwei Wachtelhündchen an einem Tische sitzt und einer vor ihr mit einem Einer am Arm stehenden Magd Geld aufzählt (Bes. Frau von Mutius), der nicht so vornehme, aber in der Stoff-, namentlich Atlasmalerei ihm nahestehende Pieter van Slingeland mit einer anmuthigen, jungen Spinettspielerin (Bes. Se. Majestät der Kaiser), Willem van Mieris mit einer jungen Dame, welche von einem jungen Manne im Zeichnen nach einer Statuette unterrichtet wird (Bes. E. Ph. Meyer), Caspar Netscher mit vier sehr glatt und zierlich gemalten, aber doch schon stark unter manieristischer Auffassung leidenden Gemälden, von denen zwei, als Pendants komponirt, das Bildnis eines Herren und einer Dame aus vornehmem Stande darstellten (das erstere bez. C. Netscher 1680; Bes. B. Ulrici). Das dritte zeigt in einem reich ausgestatteten Gemach eine junge auf einem Divan sitzende Dame mit ihrem Töchterchen und einem Mohrenknaben in roter Tracht, welcher dem Kinde auf einer silbernen Platte Früchte anbietet (Bes. Otto Pein), das vierte das Bildnis eines ältlichen Mannes, welcher sich auf eine Fensternische stützt, deren Brüstung mit einem Relief oder einer Reliefmalerei(?) dekorirt ist, während neben ihm ein Knabe eine Statuette emporhebt (bez. C. Netscher Fec. Anno 1674; Bes. Georg Beer). Dem Kreise dieser durch eine zarte und dabei glänzende Pinselführung sich auszeichnenden Sittenmaler gehören auch Dominikus van Tol und Jakob Ochtervelt an. Des ersteren Raucher, welcher an der steinernen Fensternische einer Wirtsstube steht und seine Pfeife an einem Kohlenbecken in Brand setzen will (bez. D. V. TOL; Bes. A. von Carstanjen), steht in der Feinmalerei, die sich auch an dem im Fenster hängenden Käfig mit einer Meise in bewunderungswürdiger Weise kundgiebt, unter dem Einflusse Dou's, während sich Ochtervelt in seinem Gesellschaftsstücke — eine junge Dame am Klavier singend, der Musiklehrer und ein junger Herr, der in die Thür tritt (Bes. Fürstin Carolath-Beuthen) — mehr als ein Nachahmer der Pieter de Hooch und Terborch erweist. Die Familie Wouverman war durch zwei ihrer Mitglieder würdig vertreten, durch das berühmteste derselben, Philipp und dessen jüngeren Bruder Pieter. Von ersterem sah man ein interessantes Bild aus seiner frühesten Zeit, welches in dem warmen goldigen Tone noch ganz den Einfluß Pieter van Laers verrät: eine bergige, hell von der Sonne beleuchtete Landschaft, von einem Wege durchschnitten, über welchem sich ein Kreuz erhebt, vor dem ein Bauer kniet und dem ein vorüber-

ziehender Reiter seine Reverenz erweist. (Bez. mit dem Monogramm PH [zusammengezogen], W; Bes. W. Gumprecht.) Ein zweites Bild, der Halt am Hause, ein Jäger, der von seinem Schimmel abgestiegen ist und mit einer Magd schäkert, mag seiner mittleren Zeit angehören, da seine ursprüngliche Tonwärme dem kühlen Grau der Dominante noch ziemlich die Wage hält. (Bez. PHILS [zusammengezogen] W; Bes. A. v. Carstanjen). Wie nah ihm Pieter bisweilen gekommen ist, zeigt eine figurenreiche, höchst lebendige Lagerscene von vortrefflicher Zeichnung (Bes. Se. Majestät der Kaiser). Vor dem Marketenderzelt halten sechs Reiter, von denen der eine, durch eine weiße Flagge als Parlamentär gekennzeichnet, aus einem hohen Kelchglase dem neben ihm haltenden Trompeter zutrinkt. Die Bezeichnung P. W. sichert das Bild als ein Werk des Pieter, dessen Arbeiten sonst häufig seinem älteren Bruder zugeschrieben werden.

Den Anfängen der holländischen Genremalerei gehört Pieter de Neyn (1597—1639), ein Schüler des Esaias van der Velde, an, dessen Gemälde auch in holländischen Sammlungen nicht gerade häufig anzutreffen sind. Dasjenige unserer Ausstellung (Bes. Prof. A. Wredow) zeigt einen kleinen Trupp oranischer Reiter und einen Wagen, welche auf einer Landstraße am Saume eines Waldes Halt gemacht haben. Der Ton ist schwer und braun, die Zeichnung steif und eckig und die Modellirung hart und unbeholfen, so daß man nach diesem Gemälde (bezeichnet mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1626) keine besonders hohe Meinung von diesem Vorläufer der Genremalerei gewinnt, ebenso wenig wie von Jakob Torenvliet (1641—1719), der auf einem dem Dr. Stüve gehörigen Bilde von geringen Dimensionen den Besuch des Satyrn beim Bauern im Anschluß an den rotbraunen, branstigen Ton eines Jordaens dargestellt hat. Das Bild ist mit dem vollen Namen bezeichnet.

Die italienische Richtung in der holländischen Landschaftsmalerei war durch Bartholomäus Breenbergh (1599— ca. 1663), Both und Pynacker vertreten. Die Landschaft Breenberghs oder Breenborchs, wie er sich selbst mit Vorliebe schrieb, ist mit antiken Ruinen angefüllt und trägt auch sonst den Charakter der römischen Campagna. Die Staffage jedoch ist aus Holland entlehnt: ein junges Ehepaar lustwandelt mit seinen fünf Kindern, deren jüngstes von der Amme getragen wird (Bes. Frau Johanna Reimer). Das im Kolorit warm und kräftig behandelte Bild, welches die Bezeichnung BB. (in einander geschoben), 1634 trägt, muß demnach bereits in Holland gemalt sein, da sich Breenbergh 1633 in Amsterdam verheiratete. Einen rein italienischen Charakter trägt dagegen die durch Klarheit und Wärme des Tons und durch eine gewisse, an Claude Lorrain erinnernde Hoheit des Stils ausgezeichnete Abendlandschaft von Jan Both (Bes. Graf W. Perponcher), welche den vollen Namen des Künstlers trägt. Zwei italienische Landschaften von Adam Pynacker (Bes. R. Stüve und Otto Pein; beide mit A. Pynacker bezeichnet) bleiben hinter Both nicht weit zurück.

Von den Großmeistern der nationalen holländischen Landschaftsmalerei waren Jakob van Ruisdael, Hobbema und Everdingen nicht gerade glänzend, aber doch so vertreten, daß ihre charakteristischen Eigentümlichkeiten sich klar offenbarten. Die in einem braunen, feierlichen Tone gehaltene Landschaft des ersteren (Bes. Direktor Julius Meyer; mit dem vollen Namen bezeichnet) scheint seiner früheren Zeit anzugehören. Der Hobbema des Herrn v. Carstanjen ist ebenfalls durch den vollen Namen des Meisters beglaubigt. Weder im Kolorit noch in der meisterlich durchgeführten Perspektive bleibt er viel hinter der Mühle des Louvre zurück. Er übertrifft jedenfalls die kleine Waldlandschaft der Berliner Galerie bei

weitem. Von dem Harlemer Jan van der Meer dem Älteren hatte die Ausstellung vier gute Landschaften aufzuweisen: einen Waldweg bei bedecktem Himmel und mit einem Ausblick auf die hellbeleuchtete Düne, im Besitze von Dr. Stüve, und mit der Bezeichnung:

Johannes v. meer.

und drei Dünenlandschaften (Bes. Otto Pein und W. Gumprecht), von denen zwei I. v. Meer gezeichnet sind. Die größte Zahl von Landschaften entfiel jedoch auf Jan van Goyen, den nationalsten der holländischen Landschaftsmaler, dessen Entwicklungsgang in sechs Bildern, welche die Zeit von 1626—1645 umfassen, genau verfolgt werden konnte. Das früheste derselben, der Strand von Scheveningen (Bes. Prof. A. Wredow; bez. I. v. Goyen 1626), gehört bereits der Übergangszeit an, wo sich der Maler von dem schweren bräunlichen Tone des Esaias van der Velde zu einer flüssigeren Behandlung durchzuarbeiten begann. Das nächste Bild, eine Landschaft mit Hütte etwas abseits vom Wege, (bez. v. G. 1632. Bes. R. L. Lepke) zeigt bereits einen blonderen Ton, der dann vollends ins Warme und Goldige übergeht auf einer Landschaft mit zwei Bauerngehöften (bez. I. v. G. 1633; Bes. ders.). Zwei andere Landschaften, Bollwerk am Kanal (Bes. W. Gumprecht) und Blick von der Düne auf die Ebene (Bes. James Simon), gehören dem Jahre 1642 an, und die sechste, auf welcher die feine Durchbildung der Lufttöne, die malerische Behandlung des Lichts, des Himmels und der Wolken bereits die vollendete Reife des Meisters zeigen, das Signal auf der Düne (Bes. E. Ph. Meyer), trägt die Jahreszahl 1645 hinter dem Namen J. v. Goyen. Neben diesen Erzeugnissen feinster Naturbeobachtung bot eine namentlich in den Felsen ziemlich roh und konventionell behandelte Thallandschaft von Jakob Gerrits Cuyp (Bes. R. Stüve) mit dem Monogramme JGC nur ein mäßiges Interesse. Für den fehlenden Aalbert Cuyp mußte uns der geringere Dirk van Bergen durch eine an und für sich recht tüchtige, mit vollem Namen bezeichnete Landschaft mit zwei Kühen und einer Ziege (Bes. G. Reimer) entschädigen. Dieser Kategorie holländischer Landschaftsmaler ist auch der aus Frankfurt a. M. gebürtige, aber in Amsterdam gestorbene Jan Lingelbach anzureihen, der in Landschaften, Architektur- und Figurenstücken eine große Vielseitigkeit bei nicht großem koloristischem Geschick entfaltet. Die dem Grafen Blankensee-Firks gehörige Flußlandschaft mit einem Dorfe am Ufer trägt den Namen des Künstlers.

Die Seemalerei war durch Jan Porcellis (Stürmische See; Bes. R. Stüve; bez. J. P.), Simon de Vlieger, Willem van de Velde und Jan van de Capelle, am glänzendsten durch den letzteren, vertreten, dessen stille Meeresfläche im Watte unter dem vollen Sonnenlichte wie ein goldener Spiegel dalag (Bes. A. v. Carstanjen). Das Bild ist mit dem vollen Namen versehen.

Von deutschen Malern des siebzehnten Jahrhunderts haben wir Elsheimer und Lingelbach schon erwähnt. Es bleibt uns noch übrig, Matthäus Merian d. J. (1621 bis 1687; Bildnis eines Mannes in schwarzer Atlastracht; Bes. R. L. Lepke) und der Kabinetsmaler des Kurfürsten von Bayern, Johann de Pey (1589—1660), zu nennen, dessen Porträts in öffentlichen Galerien nicht häufig anzutreffen sind. Eins besitzt die

Münchener Pinakothek. Dasjenige unserer Ausstellung, das Hüftbild eines Mannes in den Vierzigern mit langen roten Haaren und einem gelben Lederkoller, auf welchen ein weißer Kragen herabfällt (Bes. Paul Meyerheim), zeichnete sich durch eine breite und



Die Liebeserklärung von J. B. F. Detroy.
Im Besitze Sr. Maj. des deutschen Kaisers.

kräftige, an die besten Holländer erinnernde Behandlung und durch sehr lebendige Auffassung aus. Es trägt die volle Namensbezeichnung:

Johann De pey
1645

Die französische Schule, welche so reich und glänzend vertreten war, wie noch niemals zuvor auf einer außerhalb von Paris veranstalteten Ausstellung, begann mit

Nicolas Poussin, von welchem zwei recht charakteristische Bilder (Christus und die Samariterin in einer bergigen, von der Abendsonne beleuchteten Ruinenlandschaft: Bes. R. Schöne; Moses verscharrt den erschlagenen Ägypter: Bes. Dr. H. Weber) zu sehen waren. Der Zeit nach folgten dann Hyacinthe Rigaud (1659—1743) mit dem Bildnisse eines Feldherrn in Stahlrüstung (Bes. Se. Maj. d. Kaiser), Antoine Coypel (1661—1722) mit einem seiner koketten Dekorationsstücke (Venus auf einem von Delphinen gezogenen Wagen über das Meer fahrend; Bes. Se. Maj. der Kaiser) und Jean Baptiste François Detroy (1679—1752), der erste der französischen Meister, welche das Genre im eigentlichen Sinne, die Sittenmalerei, kultivirten. Von den drei Gemälden der Ausstellung ist das figurenreichste, die Liebeserklärung, von welchem unser Holzschnitt nicht nur die Komposition, sondern auch die zarte Pinselführung, die feine Modellirung der Köpfe und die sorgsame, offenbar nach Terborch, Mieris und Netscher ausgebildete Stoffmalerei ziemlich gut wiedergiebt, in einem kühlen silbernen Tone gehalten, welcher den ungemein vornehmen Charakter des Bildes noch verstärkt, während die beiden anderen Bilder, die ebenfalls Scenen der Galanterie (der Liebesantrag und das gelöste Strumpfband; Bes. Karl Kuhtz) mit je zwei Figuren darstellten, sich von jenem durch einen warmen Goldton unterschieden. Das lebensgroße Porträt der Tänzerin Barberina in ganzer Figur von Antoine Pesne (1683—1757) war recht steif und leblos.

Das Hauptinteresse konzentrirte sich jedoch auf das glänzende Dreigestirn Watteau, Lancret und Pater, aus welchem der erstere so sieghaft hervorleuchtete, daß die anderen beiden, obwohl sie durch Werke ersten Ranges vertreten waren, neben der hinreißenden Genialität ihres Meisters erbleichen mußten. Von Watteau hatte die Ausstellung allein acht Werke aufzuweisen, also mehr als Louvre und Galerie La Caze zusammengenommen, wenn man von den Skizzen der letzteren absieht. Und von diesen acht Gemälden stand nur eines, die französischen Schauspieler (der tragische Held, von drei trauernden Gestalten umgeben), nicht auf der Höhe seiner besten Werke. Dr. Dohme, dem wir die erste wirklich kritische, im XI. Bande dieser Zeitschrift (S. 86ff.) veröffentlichte Studie über Watteau verdanken (man vergl. auch die später erschienene Charakteristik des Meisters in „Kunst und Künstler", 3. Abteilung), bezeichnet denn auch mit Recht dieses im Motiv reizlose und auch in der Farbe unerfreuliche Gemälde als ein Atelierbild. Dohme hat in jenem Aufsatze die übrigen sieben Bilder auf Grund eines umfassenden Watteaustudiums so eingehend charakterisirt, daß man schwerlich noch etwas Neues über dieselben wird sagen können. Er hat besonders darauf aufmerksam gemacht, bis zu welch hohem Grade das Studium des Rubens die Technik Watteau's beeinflußt hat. Wie sehr derselbe für den großen vlämischen Meister begeistert war, geht auch aus einem Briefe Watteau's an seinen Freund Julienne hervor, der in den Archives de l'Art français, Vol. II abgedruckt, aber von seinen Biographen, soviel mir bekannt, noch nicht verwertet worden ist, weshalb wir die entscheidende Stelle hier folgen lassen. „Es hat dem Herrn Abbé von Noirterre gefallen", schreibt Watteau, „mir jene Leinwand von P. Rubens zu schicken, auf welcher man zwei Engelsköpfe sieht und darunter auf der Wolke die Figur einer in Nachdenken versunkenen Frau. Nichts hätte mich glücklicher machen können, ganz gewiß, wenn ich nicht überzeugt wäre, daß Herr von Noirterre nur aus dem Gefühle der Freundschaft, welche er gegen Sie und Ihren Herrn Neffen hegt, sich zu meinen Gunsten einer so seltenen Malerei entäußert hat. Seit dem Augenblicke, wo ich sie erhalten habe, kann ich nicht ruhig bleiben, und meine Augen werden nicht müde, sich nach dem Pulte zu

wenden, auf welchem ich sie, wie in einem Tabernakel, aufgestellt habe. Man kann nicht leicht glauben, daß Rubens jemals etwas Vollendeteres gemalt habe, als diese Leinwand". So kann nur jemand schreiben, welcher sich mit Eifer und Inbrunst in die Werke des Antwerpener Meisters versenkt hat, und es sind nicht bloß die großen Gemälde im Luxembourg gewesen, an welchen sich Watteau seine malerische Ausdrucksweise gebildet hat, deren wesentlichstes, von ihm aus anderen Studien, vielleicht aus Claude Lorrain hinzugefügtes Moment die goldige Beleuchtung ist. Am deutlichsten zeigt sich der Einfluß des Rubens, wie Dohme schon hervorgehoben hat, in der köstlichen Landschaft, welche den Hintergrund zu dem „ländlichen Vergnügen" bildet, das B. Mannfeld mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit, mit strengster Respektirung eines jeden Pinselstriches, für uns radirt hat. Das köstliche Blatt hat zugleich den Reiz des Inedirten, da es in dem gestochenen Werke Watteau's nicht vertreten ist. Der Radirer hat keine geringe Mühe gehabt, um die verschwebenden Linien der Landschaft, welche bei der unsoliden Technik Watteau's im Laufe der Jahre sehr undeutlich geworden ist, aus dem Fond herauszuholen, ohne den zarten Duft, welcher über dem Ganzen schwebt, durch eine zu starke Betonung der Konturen in seinem ursprünglichen Reize sonderlich zu beeinträchtigen. Das eigentümliche Gerüst im Mittelgrunde neben dem einsamen Häuschen scheint ein Hochgericht zu sein, zu welchem die lustige Gesellschaft im Vordergrunde einen schneidenden Kontrast bildet. Dohme setzt dieses Bild in die frühe Periode des Meisters. Gleichwohl haben die leicht und geistreich, wenn auch, wie immer, fehlerhaft gezeichneten Figuren schon den pikanten Reiz der Hauptwerke seiner späteren Zeit. Hinsichtlich der Lebendigkeit der Charakteristik sind sie jedenfalls der tanzenden „Iris" vor den drei Kindern vorzuziehen, ja sogar fast denen der meisterlichen „Liebeslehre" an die Seite zu stellen, deren landschaftlicher Hintergrund auch in einigen Hauptzügen dem unseres „Amusement champêtre" verwandt ist. Bei den Figuren des letzteren sind die nackten Körperteile, namentlich die Gesichter und Hals und Brust der Damen, mit äußerster Sorgsamkeit, fast porzellanartig herausmodellirt und glatt gedeckt, während sich bei der Behandlung der Stoffe eine geistreiche Spitzpinselei markirt, welche die scharfen Brüche der Falten mit feinen, glitzernden Lichtern versieht. Wie das technische Verfahren Watteau's beschaffen war, konnte an einer „Gesellschaft im Freien" beobachtet werden, welche nur zur Hälfte vollendet ist, so daß man einen Teil der ersten, bräunlichen Untermalung noch in ihrem Urzustande sehen konnte. Die kecke Art, mit welcher Watteau Lokalfarben, Lichter und Schatten nach einander auf den Grund setzte, erklärt es zur Genüge, weshalb die Zeichnung seiner Figuren stets in einzelnen Teilen zu wünschen übrig läßt. Er war ein geistvoller Improvisator, dem es vor allen Dingen um den malerischen Reiz zu thun war, welchen er so schnell als möglich und mit der möglichst geringen Mühe erreichen wollte. War dieser einmal da, so kümmerte er sich ebensowenig um die Vollendung der Zeichnung wie um die geistige Vertiefung der Köpfe. Schade nur, daß seine glänzende und unbeschreiblich reizvolle Technik so wenig den Einwirkungen der Zeit auf den Gesamtton sowohl als auch auf gewisse empfindliche Lokalfarben, namentlich rot und rosa, standgehalten hat! Man hat schon jetzt Mühe, die ursprünglichen Intentionen des Malers aus seinen Bildern wie aus einem verloschenen Palimpseste herauszulesen.

Drei seiner Hauptwerke sind jedoch zum Glück nicht von diesem Lose betroffen worden: das „Konzert", eine Gesellschaft von sieben Personen, darunter ein Geigen- und ein Guitarrenspieler, die „Einschiffung nach der Insel Cythere" und das „Firmenschild

für den Kunsthändler Gersaint", welches er in seinem Todesjahre 1721 gemalt hat. Die letztern beiden sind durch die Stiche von Tardieu und Aveline bekannt. Als der letztere das Firmenschild stach, war es noch nicht in zwei Hälften zerschnitten, was ein spekulativer Kunsthändler gethan haben soll, um zwei Gemälde daraus zu machen. Man blickt von der Straße, deren Steine zum Teil noch sichtbar sind, in den geräumigen, nach der Straße vollständig offenen Laden hinein. Das Licht hat demzufolge freien Zutritt und die Figuren erscheinen in einer vollen, durch keine Schattenmarkirungen abgeschwächten Beleuchtung. Auf der linken Seite sind drei Diener beschäftigt, Gemälde in eine Kiste zu packen. Rechts steht der Ladentisch, vor welchem eine Dame sitzt, der die Verkäuferin kleine Figuren und andere Nippessachen zeigt. Eine andere Gruppe, eine alte Dame und ein alter Herr, der sich, um besser sehen zu können, auf den Erdboden niedergekniet hat, betrachtet ein Gemälde, welches der Verkäufer ihnen präsentirt. Gewähren schon diese höchst lebendig gezeichneten, zart gemalten und ungemein natürlich in den Raum gesetzten Figuren einen großen Reiz, so vermehrt sich derselbe noch, wenn man die Wände des Ladens mustert, welche mit Gemälden behängt sind, deren Technik Watteau so scharf charakterisirt und mit einem so feinen malerischen Gefühle wiedergegeben hat daß man Rubens, van Dyck, Velazquez und andre Meister deutlich erkennen kann. Die „Einschiffung nach der Insel Cythere" wird immer schon deshalb Watteau's Meisterwerk bleiben, weil in demselben seine ganze geistige Richtung, seine Ideen und die Träger derselben, sein Streben nach vollendeter Anmut und sein künstlerisches, auf der engen Verbindung von Landschaft und Figuren beruhendes Prinzip am vollständigsten verkörpert sind. Legt man hierauf den Hauptwert, so wird man das Berliner Exemplar über das des Louvre stellen, obwohl dieses wiederum vor jenem, namentlich in der Beleuchtung und in dem Kolorit, seine unbestreitbaren Vorzüge hat. Das Verhältnis beider Bilder zu einander ist so aufzufassen, daß dasjenige im Louvre eine frühere Redaktion des Berliner ist, welches letztere in der Komposition bei weitem reicher und abgewogener erscheint. Aus der Venusherme des Louvrebildes ist auf dem Berliner eine ganze Statue geworden, zu welcher zwei Amoretten emporgeklettert sind. Vor dieser Statue ist eine neue, auf dem Pariser Gemälde gänzlich fehlende Gruppe hinzugekommen, welche aus zwei Paaren und einem kleinen Liebesgotte besteht. Während man auf dem Louvrebilde nur einen Teil des goldenen Fahrzeuges sieht, liegt das phantastische, mit Rosen bekränzte und von Amoretten umgaukelte Schiff auf dem Berliner Gemälde vollständig da.

Während in den Gemälden Watteau's noch ein naiver Humor und eine ihrer Wirkung unbewußte Grazie walten und dadurch selbst die ausgelassensten Scenen in einem unschuldigen Lichte erscheinen, macht sich in den Bildern Lancrets (1690—1743) und Paters (1694—1736) bereits eine absichtliche, auf den gewöhnlichen Sinnenreiz arbeitende Frivolität breit, welche sich ohne Skrupel in den Dienst lüsterner Amateurs stellte. Lancret war mit elf, Pater sogar mit fünfundzwanzig Gemälden vertreten, welche nicht nur seine Überlegenheit über Lancret, sondern auch seine größere Vielseitigkeit und Selbständigkeit erwiesen. Lancret war nur ein handfertiger Nachahmer, welcher mit den von Watteau festgestellten Typen wie ein Mosaikarbeiter operirte und die vorhandenen Steine nur in anderen Kombinationen verwertete. Im Gegensatz zu Watteau, welcher alles auf einen goldigen Grundton stimmte, bevorzugte er einen kühlen Silberton, und da seine Figuren nicht mehr aus dem unmittelbaren Naturstudium entsprungen sind, erhalten seine Gemälde ein doppelt frostiges Aussehen. Pater ist ebenso lasciv, wie u. a. zwei Badescenen



Rococo-Uhr aus dem kgl. Schlosse in Berlin.

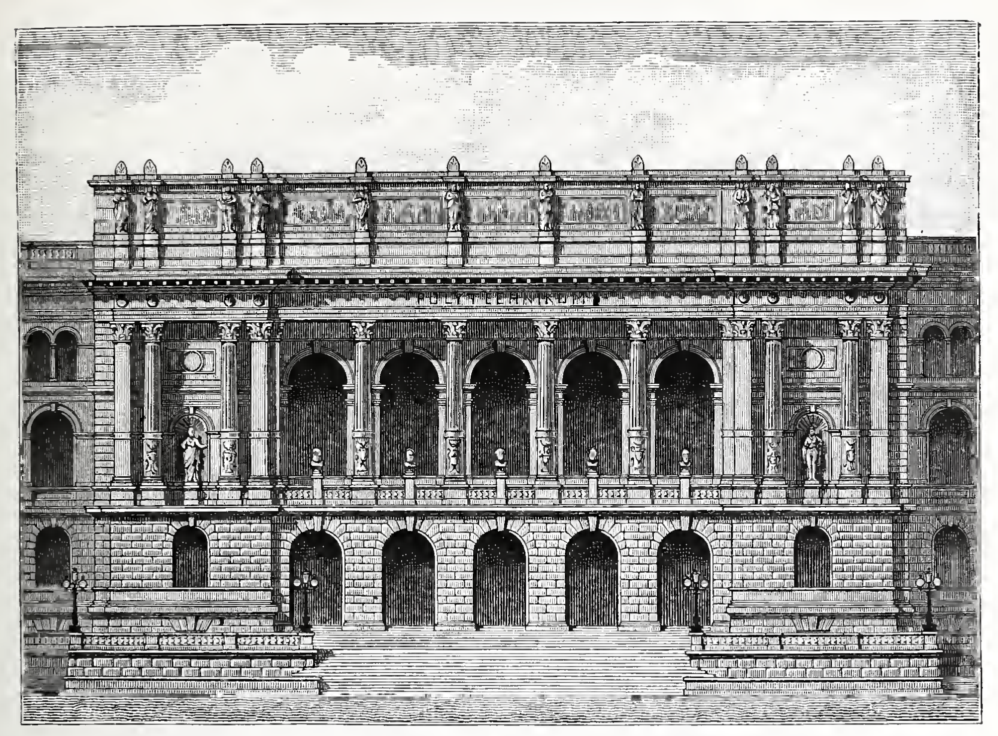
beweisen, aber er ist ein weitaus besserer Kolorist. Bald weiß er die warme, goldige Färbung seines Meisters bis zur Täuschung nachzuahmen, bald verliert er sich in die kühle Art Lancrets. Seine Pinselführung ist bisweilen überaus fein und delikat, was besonders der Fall ist, wenn er auf Buchenholz malt. Seine Bilder im Stile Watteau's repräsentiren aber nur eine Seite seiner Thätigkeit. Seine Kunst wurzelt ebenso wie diejenige seines Meisters in dem Studium der Niederländer, und aus den Ergebnissen dieses Studiums bildeten sich zwei Richtungen bei ihm aus. Einmal zog er seine Inspirationen aus den elegant gemalten Soldatenstücken eines Wouverman und aus den fein kolorirten Kirchweihfesten eines Teniers, wofür einerseits zwei Pendants, „Soldaten auf dem Marsche" und „Soldaten vor dem Wirtshause", andrerseits ein figurenreiches „Fest im Freien", welches ganz wie ein in das 18. Jahrhundert übersetzter Teniers aussieht und auch in den Motiven der einzelnen Gruppen diesem Meister nachgebildet ist, charakteristische Beispiele liefern. Ein anderes Mal hält er sich mehr an den derben Humor eines Brouwer und Jan Steen, und aus dieser Stimmung heraus ist eine Folge von vierzehn burlesken Gemälden geschaffen, welche die Hauptmomente aus der abenteuerlichen Komödiantengeschichte von Scarron: „Le roman comique" darstellen.

Aus den Niederländern hat auch Jean Baptiste Siméon Chardin (1699—1779) den besten Teil seiner Kraft gesogen. Von den vier Bildern, welche die Ausstellung von ihm aufzuweisen hatte, waren die „Rübenputzerin" und die „Köchin" wohl nur Kopien; das Porträt eines jungen Mannes mit einem Dreimaster auf dem Kopfe, welcher im Begriff ist, die Kohle zum Zeichnen anzuspitzen, befand sich im „Salon" von 1738 und die „Briefsieglerin", welche am Tische sitzt, während ein hinter ihr stehender Herr ein Licht anzündet (lebensgroße Figuren; glänzende Technik bei stark pastosem Farbenauftrag), war 1734 auf der Place Dauphine bei den zu jener Zeit dort improvisirten Ausstellungen unter freiem Himmel zu sehen. Es trägt die Bezeichnung: J. S. Chardin f. 1733. Boucher (1703 bis 1770) und Latour (1704—1788), der eine mit einem trivial behandelten mythologischen Stück „Venus, Merkur und Amor in den Wolken schwebend", der andre mit einem Bildnis des Prinzen Moritz von Sachsen, beschlossen die Reihe der französischen Maler.

Der größte Teil ihrer Werke war auf der Ausstellung in einem als „Rococogalerie" bezeichneten Raume zu einem kulturhistorischen Gesamtbilde vereinigt worden. Die Wände waren mit einem apfelgrünen Stoffe überzogen, von dem sich die versilberten Originalrahmen einiger Gemälde sehr pikant abhoben, und zur Dekoration und Ausstattung der Galerie hatte man noch zwei Marmorgruppen von Tassaert, Wandteppiche, Spiegel, Kommoden, Sitzmöbel, Uhren und Porzellane, meist aus dem königl. Schlosse, hinzugezogen. Das schönste dieser Möbel, eine hohe Standuhr, deren hölzerner Körper mit Schildpatt überzogen und von einer außerordentlich reichen Dekoration aus vergoldeter Bronze eingefaßt ist, reproduziren wir nach einer wohlgelungenen Zeichnung des Architekten Mittelsdorff.

Adolf Rosenberg.

Berichtigung. In der ersten Hälfte dieses Artikels ist auf S. 326 das unter dem Namen C. A. E. Biset befindliche Monogramm zu streichen, da dasselbe irrtümlich mit den beiden Porträts des vlämischen Meisters in Verbindung gebracht worden ist. Es befindet sich vielmehr auf der Rückseite eines holländischen Bildnisses, welches einen jungen Mann stehend bis zu den Knieen darstellt (Bes. R. L. Lepke). Der Katalog löst das Monogramm in J P D(?) R auf und bezieht es auf den Maler Jan Pietersz de Ryn, welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Haag lebte.



Das Polytechnikum in Charlottenburg. Mittelbau.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

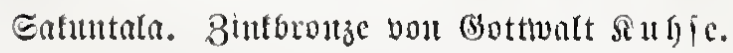
I.

Die Ausstellungssucht hat in diesem Jahre eine Ausdehnung angenommen, welche es selbst einer Zeitschrift, wie der unsrigen, die sich auf die engeren Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes beschränkt, unmöglich macht, allen beachtenswerten Erscheinungen in entsprechendem Grade gerecht zu werden. Wie die Ausstellungen selber von den Unternehmern schnell und flüchtig improvisirt werden, so sieht sich auch der Berichterstatter, wenn er anders die Fülle der Gesichte bewältigen will, gezwungen, ein summarisches Verfahren einzuschlagen und nur die Spitzen einer jeden Ausstellung zu streifen. Glücklicherweise wird ihm eine solche Aufgabe insofern erleichtert, als die Zahl der Spitzen von Jahr zu Jahr mehr zusammenschrumpft, weil die Künstler nicht mehr im stande sind, mit dem wachsenden Konsum der Ausstellungen gleichen Schritt zu halten. Neben den regelmäßig wiederkehrenden Jahresausstellungen in Paris, Berlin und Wien, welche wohl die größten Institutionen dieser Art sind und die alle drei in das Frühjahr fielen, nahmen nicht weniger als drei, diejenigen in Rom, Amsterdam und München, das Prädikat „international“ in Anspruch, und der Pariser „Salon triennal“, welcher seine Pforten im Herbst öffnen wird, soll ebenfalls einen internationalen Charakter tragen. Die römische ist am wenigsten, die Münchener am meisten „international“ ausgefallen. Den letzteren Vorzug hat die Münchener Ausstellung aber nur dadurch erreichen können, daß sich ihre Vollendung erheblich verzögerte, weil erst der Schluß der Pariser Salons und der Berliner Ausstellung abgewartet werden mußte, da die Sendungen aus Paris und Berlin, resp. Düsseldorf, sich wesentlich aus dem Inventar jener beiden Ausstellungen rekrutirten. Der Berichterstatter wandert also gewissermaßen mit den Kunstwerken von Ausstellung zu Ausstellung. In München, wo er seine Wanderung schließt, wird er die Freude haben, die künstlerischen Erzeugnisse der letzten Jahre noch einmal zu einem Generalappell versammelt zu sehen.

Die Berliner Ausstellung bot, wie wir schon in dem vorläufigen Berichte in der „Kunstchronik“ betonen mußten, einen ungewöhnlich traurigen Anblick. Trotz der anderthalbjährigen Pause konnte die Ausstellung nicht einmal numerisch auf die Höhe ihrer Vorgängerin gebracht werden. In einen neuen, gar nicht für die Aufnahme von Kunstwerken bestimmten und auch nicht vorübergehend diesem Zwecke dienstbar zu machenden Bau hineingestellt, nahm sich die geringe Zahl von Bildern und Kunstwerken in den weiten, unübersehbaren Räumen des Polytechnikums in Charlottenburg doppelt ungünstig aus. Und am Ende rief dieser Prachtbau selbst, der dadurch zum erstenmale der Öffentlichkeit übergeben wurde, ein größeres In-







Sakuntala. Zinkbronze von Gottwalt Kuhse.

Taubenopferndes Mädchen. Gipsmodell von G. Eberlein.

teresse unter den Besuchern hervor als die in jedem Betracht dürftige Ausstellung. Man bezeichnete unumwunden diesen Palast als das beste und wertvollste Ausstellungsobjekt, und sogar der französische Berichterstatter der Gazette des Beaux-Arts, welche mit einem merkwürdigen Instinkte für unsere Schwächen nach einem Jahrzehnt des Schweigens gerade in diesem unglücklichen Jahre die Berliner Ausstellung eines Berichtes gewürdigt hat, sieht sich genötigt, dieses Gebäude „un fort bel établissement“ zu nennen, während er unter den darin ausgestellten Kunstwerken ein wahres Gemetzel anrichtet.

Die technische Hochschule, deren Mittelbau unser Holzschnitt wiedergiebt, geht in ihrer ursprünglichen Konzeption auf Richard Lucae zurück. Nach dessen Tode übernahm Friedrich Hitzig die weitere Durcharbeitung der Pläne, und es gelang ihm noch, den Bau soweit zu fördern, daß derselbe in seiner äußeren Erscheinung vollendet dastand, als auch ihn der Tod abrief. Der Bau trägt denn auch in seiner großartigen, monumentalen Wirkung und in der

meisterlichen Beherrschung der gewaltigen Massen ganz das Gepräge seines Geistes. An den Mittelbau, welcher, stark aus der Fassade heraustretend, das großräumige Vestibül enthält, schließen sich zwei lang gestreckte Flügel, deren Fronten, mit Rücksicht auf die Bestimmung der Räume zu Lehr- und Lernzwecken, etwas einförmig ausgefallen sind. Um diese Einförmigkeit der Physiognomie zu mildern, hat der Architekt die Flügel durch Eckbauten abgeschlossen, deren Fassaden noch weiter herausspringen, als die des Mittelbaues. Die letztere ist noch durch zwei Risalite gegliedert, in deren Nischen die Statuen Lionardo da Vinci's und Schlüters von Hundrieser aufgestellt sind. Auch die Attika darüber ist reich mit Reliefs und Statuen geschmückt, welche letzteren die verschiedenen Zweige des Handwerks repräsentiren. Die Fronten der Flügelbauten haben ebenfalls einen reichen Anteil an plastischer Ausstattung erhalten. Die Gesamtlänge des Gebäudes beträgt 289 m, von denen etwa 70 auf den 25 m hohen und 26 m tiefen Mittelbau fallen. Das Erdgeschoß, aus dunkelrotem Sandstein in Rustika aus-



Holländisches Familienbild. Von Claus Meyer.

geführt, erhebt sich auf einem Sockel von grauem Granit. An den tiefen roten Ton des Erdgeschosses schließt sich dann in fein berechneter Abstufung, gleichsam das Aufstrebende charakterisirend, die gelbe Quaderarchitektur des ersten Stockwerkes, während das obere Geschoß, in weiterer Betonung der Höhentendenz auch durch die Farbe, mit hellgrauem Sandstein verkleidet ist. Aus dem Vestibüle gelangt man unmittelbar in den gewaltigen Lichthof, welcher auf allen vier Seiten von dreigeschossigen Arkaden umgeben ist, deren Bögen von Säulenpaaren aus rotbraunem, polirtem Granit getragen werden. Rechts und links führen mächtige Treppen hinter den Hallenumgängen des Erdgeschosses zu den oberen Stockwerken empor. Dieser Arkadenhof ist ohne Frage Hitzigs glänzendste Leistung in Bezug auf Entwicklung von Innenräumen.

Für die Kunstausstellung war jedoch dieser Hof eben so ungünstig wie die einzelnen Zimmer und Säle, deren hohe Fenster viel zu große Lichtmassen einließen, sodaß manche Bilder vor lauter Reflexen überhaupt nicht zu sehen waren. An der Nordseite schneiden die Fenster sogar mit den rechtwinkelig gegen die Front gestellten Seitenwänden ab, wodurch für

Zeichner — Lucae hat das so intendirt — eine sehr reiche Beleuchtung erzielt wird, was aber für die Wirkung von Gemälden außerordentlich schädlich ist.

Wie mangelhaft aber auch die Gesamtphysiognomie der Ausstellung war, — einen Trost hat sie uns doch gebracht, nämlich die Hoffnung auf eine kräftige Entwicklung der Berliner Schule. Man kann diese Entwicklung zwar nach ihren ersten Symptomen noch nicht auch zugleich als gesund bezeichnen; aber sie wird doch von einer Anzahl begabter Künstler getragen, welche mit Eifer nach der Ausbildung einer scharf ausgeprägten Individualität streben. Und zwar zeigt sich diese Erscheinung ebensowohl auf dem Gebiete der Malerei wie auf dem der Plastik.

Es mag seit zehn Jahren das erste Mal sein, daß wir die Jüngeren wieder in den Vordergrund stellen dürfen. Die Jungen von damals sind heute bejahrt geworden. Nur zum Teil haben sie die Versprechungen gehalten, welche sie vor einem Jahrzehnt gegeben, und manch einer hat die Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt, sogar schmählich getäuscht. In die Zwischenzeit fiel die Reorganisation der Kunstakademie, von der man sich goldene Berge für den endlichen Aufschwung der Kunst versprach. Anton von Werner und Gussow waren die Helden des Tages, um welche sich lernbegierige Jünglinge scharten, und es schien wirklich, als ob die jungen Leute unter der Führung jener beiden Männer wieder zu lernen begönnen, die Natur mit eigenen Augen anzusehen. Trotz aller Übertreibungen war der Naturalismus Gussows im Grunde doch gesund. Aber wie lange hielt er Stich? Gussow legte nach kurzer Thätigkeit sein Lehramt nieder. Er war ein beliebter Porträtmaler geworden, und in dem Grade, wie seine Aufträge an Zahl wuchsen, huldigte er auch den Anschauungen der Besteller. Man sollte es nach seinen Antecedentien kaum glauben, aber nach dem, was er uns auf der diesjährigen Ausstellung geboten hat, läßt sich die Thatsache nicht länger verschweigen, daß aus dem franken Naturalisten ein zahmer, vornehmer Salonmaler geworden ist, dessen Modellirung an Glätte, dessen Farbengebung im rosig-mehligen Tone mit den Porzellanmalereien eines Thumann wetteifern. Wer hätte es geahnt, daß sich diese beiden grundverschiedenen Naturen noch einmal auf diesem Wege begegnen würden? Gussow hatte zwei Damenbildnisse und die genreartige Halbfigur eines jungen Mädchens ausgestellt, welches auf einer Porzellanschale Austern präsentirt. Die Farbenskala bewegt sich in ganz lichten oder gebrochenen Tönen. Ein graues Kleid, ein violetter Kragen, ein dunkelgrüner Kopfputz und dazu ein graulich-violetter Hintergrund. Alles, Gesicht, Arm, Hand, Stoffe, gleich verschmolzen und glatt behandelt. Nur das schöne, durchsichtige Auge zeigt noch den alten Meister feinster Naturbeobachtung und -Nachahmung. Das eine Damenbildnis, in ganzer Figur, war kalt und ceremoniell in einem mit Blattpflanzen versehenen Vestibül inscenirt, ohne Leben und auch in gewissen Teilen der Modellirung und Zeichnung nicht ganz einwandsfrei, und die Wärme, welche das Ergebnis eines innigen Naturstudiums ist, ließ auch das andere Bildnis vermissen. Statt der früheren Originalität bekamen wir nur Routine und Virtuosität zu sehen.

Was in den ersten Jahren aus der Lehrthätigkeit von A. v. Werner und Gussow emporwuchs, gab nicht zu erfreulichen Erwartungen Raum. Lärmend sind die jungen Stürmer aufgetreten, und geräuschlos sind sie vom Schauplatze verschwunden. Aber die Keime zu einer gesunden Naturauffassung und einer unbefangenen Wiedergabe des Gesehenen müssen jene beiden Lehrer doch gelegt haben. Sie haben die jungen Leute offenbar auf die Natur und auf ihre Umgebung hingewiesen, und da sehen wir in diesem Jahre zum erstenmale eine stattliche Phalanx von Künstlern, welche ihre Motive aus der nächsten Nähe geholt und dabei, ohne zimperlich zu sein, resolut zugegriffen haben, Landschafter sowohl als Genremaler. Man weiß, daß die französische Landschaftsmalerei einen neuen Aufschwung nahm, als sie „den heiligen Hain der historischen Landschaft“ verließ und Fontainebleau, Ville d'Avray und die Seineufer aufsuchte. Unsere jungen Künstler haben mit Berlin und der Spree begonnen und sich zunächst befleißigt, die Wahrheit zu sagen. Mit der Zeit werden sie lernen, auch Poesie in der Wahrheit zu finden; denn die Wahrheit ist immer poetisch. Rudolf Dammeier zeigt uns einen Abschnitt der Spree mit der Uferstraße und den Rückseiten der gegenüberliegenden Häuser unter kühler Frühjahrsbeleuchtung, Karl Hochhaus eine Uferpartie von der Unterspree mit Arbeitern, welche Kohlen aus Güterwaggons in Kähne überführen. In

einem „Atelierbesuch“, bei welchem das wie der Laden eines Antiquitätenhändlers mit allerhand Möbeln, Geräten und Nippessachen vollgepfropfte Atelier der Malerin die Hauptsache ausmacht, hat Hochhaus noch seiner früheren, durchaus verkehrten Richtung einen Tribut, hoffentlich den letzten, gezollt. Diese widerliche Art gepuderter und geschminkter Salonmalerei hat augenblicklich in Edmund Blume und Knut Eckwall ihre erfolgreichsten und bei dem großen Publikum beliebtesten Vertreter, deren Erzeugnisse frischweg von der Staffelei durch Holzschnitt und Photographie dem Publikum so schnell zu Gemüte geführt werden, daß ihre Schöpfer mit Modellirung und Zeichnung keine Zeit vertrödeln können, sondern zufrieden sind, ihre Marzipanpüppchen recht bunt angemalt zu haben. Ganz der gesunden, naiven Natur zugekehrt ist dagegen Henselers „Frühstück der Mäher“ (Motiv aus dem Warthebruch), welches gleich den französischen Darstellungen aus dem Landleben in vollem Lichte gemalt ist, sich aber in räumlich bescheidenen Grenzen hält, ohne an Reiz in der Detailmalerei zu verlieren. Hermann Prell, welcher in seinen Frescomalereien im Festsaale des Architektenhauses, aus deren Reihe wir demnächst ein Hauptstück publiziren werden, bewiesen hat, daß die junge Schule auch über die Ausdrucksmittel des großen Stils verfügen kann, ist auf der Ausstellung nur mit zwei kleinen Bildchen vertreten, deren eines, Studienkopf eines jungen blonden Mädchens, eine Arbeit von zarter, aber gesunder und natürlicher Modellirung und von köstlichem Farbenreiz, dem Schlusse dieses Berichtes in Holzschnitt beigegeben werden wird. Oskar Waldow hat in seinen „Japanischen Studien“ — ein junger Maler porträtirt eine hübsche Japanerin in ihrem Gemach — ebenfalls ein beachtenswertes Talent für eine frische Auffassung der Natur und ein gediegenes Kolorit an den Tag gelegt, während es einer sonst gut beobachteten Straßenscene von Walter Busch, „Der Herr Kommis“, an ruhiger koloristischer Haltung und vor allem an gehöriger Durcharbeitung in Zeichnung und Komposition gebricht. Alles ist noch zu grell und zu übertrieben, in der Färbung sowohl als in der Zeichnung, und dasselbe gilt auch von der figurenreichen „Schwurgerichtssitzung“ von Adolf Schlabitz, welcher zur Aufmunterung dafür den Rohr'schen Preis erhalten hat. Es handelt sich offenbar nur um einen Einbruchsdiebstahl. Dieses triviale Motiv ist aber mit einem feierlichen, schwerfälligen Pathos vorgetragen, als sollte es der ganzen auf dem Bilde versammelten Gesellschaft, den Richtern, den Geschworenen, den Zeugen, den Aufsehern, ans Leben gehen. Jede einzelne Figur ist gut beobachtet und vom Leben frischweg abgeschrieben. Aber die Lokalfarben sind nirgends zu einer einheitlichen Wirkung zusammengestimmt, so daß jede Figur den Eindruck einer isolirten Naturstudie macht. Noch bedenklicher ist die Hinneigung zum Trivialen, welche die eine Hälfte der künstlerischen Richtung des Radirers Max Klinger beherrscht, während die andere von einem ebenso starken Hange zu ausschweifender Phantastik angefüllt ist. Seine ungemein gewandte und raffinirte Technik, die geistvolle Leichtigkeit, mit welcher er die Radirnadel zu handhaben weiß, verführen auch besonnenere Beurteiler zu übertriebenen Lobeserhebungen, Gunstbezeigungen und Bevorzugungen, welche durch den wahren Kern seines künstlerischen Wesens nicht gerechtfertigt werden. Er liebt es, ein Thema auf mehreren Blättern auszuspinnen oder mehrere Darstellungen verwandten Inhalts zu einem Cyklus zu vereinigen. Wie die Tonsetzer bezeichnet er seine Publikationen mit Op. 1, 2, 3 u. s. f. Einerseits kann er sich nicht genug thun in der Behandlung krasser Motive aus dem gewöhnlichen Leben, andrerseits verliert er sich in die abenteuerlichsten Menschen-, Tier- und Landschaftsgebilde, an welchen eine normal angelegte Natur schwerlich Freude haben wird. Auf der Ausstellung sah man als Op. 9 einen Cyklus von 10 Radirungen unter dem Titel „Dramen“. Nicht ohne einen Anflug sozialistischer Tendenz wurden hier mit schonungsloser Hand die Nachtseiten der menschlichen Gesellschaft enthüllt: ein Mord auf der Straße mitten im Gewühl des Berliner Lebens, eine Kupplerin, welche einem Mädchen zuredet, den Verlockungen eines Roués Gehör zu geben, ein Ehemann, welcher seine Frau bei einem Rendezvous mit ihrem Liebhaber überrascht hat und den letzteren vor den Augen der Frau totschießt, einige Scenen aus der Märzrevolution von 1848 und endlich ein Familiendrama in drei Akten, welches den Jammer einer Familie schildert, deren Oberhaupt sich dem Trunke ergeben hat, dann den Selbstmordversuch der Mutter mit einem Kinde, welches ertrinkt, während die

Mutter gerettet und wegen Mordes vor Gericht gestellt wird, und zum Schluß die Freisprechung dieser letzteren in der Gerichtssitzung. Allen diesen Blättern ist eine gewisse Kraft der Stimmung, besonders nach der unheimlichen Seite, und ein stark ausgeprägter Sinn für dramatische Spannung nicht abzusprechen. Aber künstlerisch sind die Kompositionen keineswegs durchgearbeitet und auch in Bezug auf Formengebung und Zeichnung wenig geläutert und geschmackvoll. Schon durch die Technik verleitet hat Klinger flüchtige Improvisationen geliefert, welche ungefähr auf der Höhe der wirkungsvollen, aber jedes künstlerischen Gepräges entbehrenden Illustrationen zu den englischen Sensationsromanen stehen.

Paul Andorff gehört mit seinen drei sauber gemalten Berliner Ansichten, welche das Treiben auf den Wochenmärkten mit großer Lebendigkeit widerspiegeln, einer etwas älteren Generation an, ebenso wie Julius Jakob, der sich aus grob naturalistischen Anfängen allmählich zu einem stimmungsvollen und feinfühligen Koloristen herausgebildet hat. Diesen Vorzug haben sowohl drei Aquarelle (Motive aus Berlin) als ganz besonders auch ein Gemälde, welches ebenso wie das Dammeiers eine Partie der Spree im Herzen von Altberlin unter trüber, grauer Herbstbeleuchtung wiedergiebt. Die Behandlung ist außerordentlich flüssig, breit und energisch, aber mit ausreichender Detaillirung. Der graue Gesamtton dämpft die Lokalfarbe zu einer wohligen Harmonie ab. Nicht so reizvoll in der Stimmung und nicht so fein im Ton, aber doch auch durch Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung ausgezeichnet ist eine Ansicht des Platzes vor dem Potsdamer Thor von Baron v. Gleichen-Rußwurm in Weimar. Dem Kreise der Jüngeren ist auch Karl Röchling anzureihen, dessen Scene aus dem letzten französischen Kriege „Zum Tode wund!“ — ein in einem Hofraume sterbender Soldat übergiebt einem Kameraden seine Brieftasche, — bei einfachem Vortrag von echt tragischer Wirkung ist.

Auf dem Gebiete der Plastik haben wir ebenfalls einige hübsche Erfolge von jüngeren Künstlern zu verzeichnen. Max Kruse's „Marathonsieger“, den wir auf S. 140 des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift in Holzschnitt reproduzirt haben, präsentirte sich auf dem Vorplatze vor dem Polytechnikum in lichtem Bronzeguß recht günstig. Gottwald Kuhse, ein Schüler von Albert Wolff, zeigt in einem Erstlingswerke „Sakuntala“, welches ebenfalls auf der vorigen Ausstellung im Gipsmodell zu sehen war und jetzt in Zinkbronzeguß wiederkehrte (s. die Abbildung), ein verheißungsvolles Talent für anmutige Formengebung und für einen weichen Linienfluß in der Silhouette. Auf die Heldin des indischen Drama's hat er eine „Gudrun mit dem Wäschekorb am Strande“ folgen lassen, bei welcher aber der nordische Charakter unter dem antiken Gestaltenschema nicht mit genügender Klarheit zum Ausdruck kommt. Paul Werner, ein Schüler von Albert Wolff und Schilling, führte in einem „David mit dem Haupte des Holofernes“ die Frucht eines gründlichen Naturstudiums vor, welches diese Figur vor ähnlichen Schülerarbeiten mehr akademischen Charakters vorteilhaft auszeichnet. Dasselbe Streben nach schlichter Naturwahrheit in den Grenzen der antikisirenden Richtung charakterisirt auch zwei wohlgelungene Porträtbüsten von Eugen Börmel und Fritz Lange. Bernhard Roemer hat sich mit günstigem Erfolge der Kleinplastik zugewendet, indem er, angeregt durch die tanagräischen Terrakotten, eine Anzahl von Büsten und Statuetten aus gebranntem Thon schuf, welche er durch eine diskrete Färbung in wenigen Tönen zu beleben suchte. Weit entfernt, mit der Natur in der farbigen Erscheinung wetteifern zu wollen, begnügt er sich damit, Antlitz, Haare und Gewand durch drei verschiedene Töne zu markiren und gegeneinander abzuheben. Dadurch wird der peinliche Eindruck, den etwa bemalte Wachsfiguren machen, vermieden und doch eine große Lebendigkeit erzielt, zu welcher allerdings schon der Grund durch eine sorgsame Modellirung und feine Charakteristik gelegt worden ist.

Den glänzendsten Erfolg in dem Bereiche der Genreplastik trug in diesem Jahre Gustav Eberlein mit einem „Griechischen Mädchen, Tauben opfernd“ davon (s. die Abbildung). Dem vielseitig begabten Künstler ist es gelungen, die üppig quellende, naturalistische Kraft, welche die Eigentümlichkeit der Begasschen Richtung ist, zu einer maßvollen Formenschönheit abzuklären und dieselbe mit einem großen Reichtum poetischer Empfindung und naiver Grazie

zu durchdringen. Das griechische Mädchen ist eine Figur von glücklichster Konzeption, die, man mag sie von jeder Seite betrachten, von welcher man will, immer neue Reize entfaltet. Auch Eberlein gehört dieser jüngeren Schule an, deren erste Entwicklungsstadien nicht über sieben oder acht Jahre zurückzuverfolgen sind.

Es ist eine auffällige Erscheinung, daß unter den Berliner Künstlern der Autoritätsglaube so wenig gilt, daß selbst die klassischen Meister der Vorzeit mit souveräner Verachtung ignorirt werden. Die königliche Gemäldegalerie, die sich unter der Direktion von Dr. Meyer und Dr. Bode allmählich zu einer Sammlung ersten Ranges herausgemustert hat, existirt für die Berliner Künstler so gut wie gar nicht. Wenigstens sucht man in ihren Gemälden vergeblich nach einem Reflex, nach einer Reminiscenz, die auf das Studium der Italiener oder Niederländer zurückzuführen wäre. Julius Ehrentraut hat den Einfluß der Niederländer erst durch die Vermittlung Meissoniers empfangen. Während er sich bisher auf wenige Figuren, die er in stiller Beschaulichkeit vorführte, zu beschränken pflegte, hatte er sich in diesem Jahre zu einer Komposition tragischen Inhalts emporgeschwungen, welche jedoch mit gewohnter Glätte und Sauberkeit durchgeführt war. In den Flur eines Hauses hat man einen jungen Reitersmann aus dem dreißigjährigen Kriege gebettet, welchen das Todeslos getroffen hat. Ein älterer Kamerad hält bei ihm Wache, während ein Offizier eintritt, um dem Toten seine Ehrfurcht zu erweisen. Auch Feodor Poppe, ein geistvoller Zeichner und Feinmaler, welcher meist Rococobilder malt — in diesem Jahre ein figurenreiches Boccaspiel, — scheint sich an den Franzosen gebildet zu haben.

Ganz anders weiß man in München die alten Meister zu ehren. Seit die Schule von Wilhelm Diez so außerordentlich in Flor gekommen ist, wimmelt es dort von modernen „Niederländern", welche den alten, echten ihre koloristischen Finessen mit großer Klugheit abgelauscht haben. Etwas ganz Vorzügliches hat in diesem Genre Claus Meyer geleistet, dessen „Holländisches Interieur" ein Kabinetsstück ist, welches beinahe neben einem Delftschen Van der Meer Stich halten könnte (s. die Abbildung). Ungemein sicher und fest in der Zeichnung, bei breiter Pinselführung, kräftig und plastisch in der Modellirung, dabei ungewöhnlich fein im Ton in der Wiedergabe der von Tabaksrauch erfüllten Atmosphäre, mit welcher das gedämpfte, von draußen eindringende Licht kämpft, war dieses Bild eine Perle der Ausstellung.

Adolf Rosenberg.



Italienischer Thürklopfer aus dem 16. Jahrhundert. Bronze.
Besitzer Graf Pourtalès, Berlin.

Eine Ter Borch-Sammlung.

Von A. Bredius.

Als ich unlängst in Zwolle die Provinzial-Altertumsausstellung besuchte, hatte ich das Glück, die Bekanntschaft eines Verwandten des großen Ter Borch, des Herrn L. T. Zebinden und seiner höchst merkwürdigen Ter Borch-Sammlung zu machen. Dieselbe besteht aus einer großen Anzahl von Dokumenten über die Familie des Malers; u. a. ist dabei ein sehr interessanter Brief des älteren Malers Gerard Ter Borch an seinen später so berühmt gewordenen Sohn; besonders aber befinden sich in der Sammlung eine Menge von Handzeichnungen der Ter Borchs, vielleicht mehr als 1200 Stück. Herr Dr. J. J. van Doorninck, der bekannte Archivar Overijssels ist damit beschäftigt, aus den Dokumenten eine ausführliche Biographie dieser begabten Malerfamilie zusammenzustellen; ich enthalte mich deshalb einstweilen biographischer Mitteilungen und lasse hier nur einiges über die Handzeichnungensammlung folgen.

Zuerst zeigte mir der liebenswürdige Besitzer dieses Schatzes ein in Pergament gebundenes Album, welches Handzeichnungen der verschiedenen Ter Borchs enthält, nämlich:

des Vaters Gerard Ter Borch,
seiner Tochter Gesina Ter Borch

und seiner Söhne

Gerard
Herman und } Ter Borch.
Moses

Die Blätter des Albums, die aber häufig mit mehreren Zeichnungen beklebt sind, haben 36 cm Länge bei $24\frac{1}{2}$ cm Höhe.

Es scheint, daß die Zeichnungen teilweise später durcheinander (die Daten weisen es aus) in dieses Buch aufgenommen sind; es ist wahrscheinlich, daß ein Mitglied der Familie, das die Zeichner alle gekannt hat, dieses gethan hat; denn auf manchen Zeichnungen ist mit einer wunderschönen Schrift des 17. Jahrhunderts der Name des Autors geschrieben. Viele Zeichnungen sind von den Meistern selbst bezeichnet.

Das erste Blatt enthält ein Gedicht auf die Farben, unterschrieben: Geesken Ter Borch 1659. — Dann folgt das Familienwappen, von Gesina gezeichnet; bez. 1660. In Farben. — Ich beschreibe weiter die Zeichnungen der Reihe nach:

Große Allegorie: de triumf der schilderkonst. Aquarell; eine Dame sitzt dabei an einer Staffelei. Mit drei Seiten Erklärung. Diese Sachen sind ziemlich mäßig; man merkt doch sehr, daß eine Frau, und dabei Dilettantin, dies gemacht hat.

Reizendes Selbstbildnis der Gesina, nach links, in feiner Kleidung, ungefähr 30 Jahre alt. Hier zeigt sie ein sehr erfolgreiches Studium ihres großen Bruders. Die Haltung ist, wie auf allen ihren Porträts, durchaus malerisch, die Ähnlichkeit war gewiß groß, denn bei den oft wiederkehrenden Selbstporträts und bei denen ihrer Verwandten erkennt man sofort die Personen wieder. Solide Zeichnung. Etwas bunt, wie alle ihre Zeichnungen, aber ohne zu stören. Dazu ein langes Gedicht von Henr. Wolffen: ter eeren van de deugdenrycke ende konstlievende Juffrou Gesina Ter Borch. 1660.

Noch ein Gedicht von Rob. Altins, theol. cand.: „ex tempore“.

Ein drittes von H. Fischer 1660. Darin wird ihre Kunst wie folgt beschrieben:

Dus gaet Gesien haar self met doode stof uytdrucken
Na 't leven, soeckt ghy meer dan Schaduw van een prent?
Want wat sij trekt of maalt, tsij engel mensch of dier
Dat schijnt te leven 't heeft een goddelycke Zwier.
Swicht Romen, Swicht, haer geest Uw glorie gaat afbreken.

Sehr hübsches Selbstporträt. Aquarell. Hier scheint sie fast um 10 Jahre älter zu sein. Wunderschönes, geschmackvolles, reiches Kostüm, in der linken Hand ein Fächer; große Perle im Ohr. Lobgedicht des Roldanus. Ein andres von Anna Adriana Geerdinx, die wieder ihre Kunst beschreibt:

Tsy klein of groot of mensch of dier
Of bloempot vol van bloemencier
Of tronies nae het leven
Een landschap voor het oog pleisant
Dat koomt al van U fiere handt u. s. w.

Amsterdam 1674.

Dann eine allerliebste Aquarellzeichnung. (NB. Alle ihre Zeichnungen sind Aquarelle.) Man sieht 15 Personen im Freien bei einer reichen Mahlzeit; meist verliebte Paare, einer küßt seine Schöne, ein andrer hält mit seinem Munde den Fuß des Glases, daraus die Geliebte trinkt. Vorzüglich gezeichnet, sehr farbig, ohne daß es zu bunt würde, reizende Kostüme. Darunter ein sehr unterhaltendes Gedicht von Roldanus, das uns belehrt, daß dieses seer fraey (door) Juffrou Ter Borch constrijck nae 't leven afgebeelt ist. Sie selbst hat darunter gesetzt: Anno 1653 den 8. July. Das Gedicht erzählt u. a., daß

de dochters van fatsoen en staet,
die gaen seer weynigh op de Straet
Gelijck Juffrou Ter Borch oock doet
Als oock haer Susters fraey en goet.

Sonderbare Gesellschaft an einem Tisch. Lustige Personen, zwischen je zweien aber ein Skelett, ein „Tod“. Ein Gerippe präsentirt den Gästen Knochen, ein andres schenkt Wein, ein drittes spielt die Violine 2c. Gesina selbst spaziert an der Hand eines Gerippes, das den Hut eines Edelmanns mit Federbusch in der andern Hand hält, zur Thür hinaus. Ein schauerliches Memento mori! Bez. Geesken Ter Borch 1660. Sehr farbenreich, grelle rote, gelbe, blaue Kleider.

„Der Besuch“. Eine Kutsche hält (rechts) vor einem Hause (links). Ein „fesch“ gekleideter junger Mann hebt eine Dame aus der Kutsche, links tritt der (ältere) Hausherr aus seiner Wohnung, die Gäste zu bewillkommnen. Rechts Fernsicht, Landschaft, Hühner 2c. Bez. 1661.

Ein verliebtes Paar sitzt in einer Veranda; links kommt ein sehr elegant gekleideter junger Herr die Treppe hinauf. Bloß mit ihrem Namen bez.

Ein Herr mit einer maskirten Dame auf einem Pferde sitzend, reitet über eine Brücke. Figuren gut, Landschaft äußerst schwach. Überhaupt hat sie von Perspektive keine Ahnung und ihre Landschaften bleiben fast unter dem Mittelmäßigen — merkwürdiger Kontrast mit ihren oft ganz ausgezeichneten Figuren. Bez. 1660.

Großes Interieur. Bauernfamilie am Herd, rechts kommt eine arme Frau mit einem Kind auf dem Rücken und einem anderen an der Hand zur Thür herein, um zu betteln. Tiere und Landschaft sehr mäßig.

Familienscene. Eine Dame am Herd mit einem Hunde auf dem Schoß, links lehrt eine junge Frau einem Kind laufen, rechts hält eine andere eins auf dem Arm; noch zwei Kinder mit Spielzeug. Reizende Zeichnung.

Ein Blinder, in Lumpen gehüllt, der durch einen Jungen fortgezogen wird.

Ein Totentanz; König, Ritter und Dame tanzen mit dem Tod. Einmal schwarz, nicht von Gesina's Hand, das andere Mal dasselbe frei von ihr in Farben kopirt. Anderer Toten-

tanz; Frau, Priester und Kind tanzen mit dem Knochenmann. Wieder wie oben, zweimal dasselbe.

Eine Dame zu Pferde in einer (schwachen!) Landschaft. Bez. 1660.

Gesina selbst bei einem Baum, in dessen Rinde sie schneidet: Jaerdach ... November 1661. D. M. S. Gesina Ter Borch. Vive le coeur que mon coeur aime. In einer Landschaft.

Ein Herr in einer Landschaft. Er scheint fortzulaufen. Nach der Überlieferung das Porträt von Gesina's Geliebtem, der irrsinnig geworden ist.

Eine Frau am Herd mit zwei Hunden.

In einem Schlafzimmer spielt ein Herr mit einer Dame Karten. Rechts großes Bett. Ein Diener und eine Dienerin.

Auf einem Hügel steht ein hübscher Ritter und sein Knecht. Links Wasser.

Ein Paar in einer Karosse mit zwei Schimmeln. Schwach.

Der sogen. Geliebte der Gesina an einem Wasser; sehr gut ausgeführtes Porträt, wie eine Miniatur.

Ein Neger auf einem Stuhl; derselbe stehend. Studien. Darunter: Geesken Ter Borch. 1654 den 11. Sept. nae 't leven. Hübsch gezeichnet.

Ein Reiter, der mit seinem Pferde in die Kirche reiten will. (Nach der Tradition wieder ihr Geliebter.)

Ein Kind mit der Mutter in einer Landschaft; bez. 1655.

Hirt, Hirtin und viele (abscheuliche) Schafe. Bez. 1655.

Pasquill. Die Schreiber des Rathauses stehen in einer Straße und schauen nach einem Hahnenkampf, die Feder hinter den Ohren. Unglaublich schlechte Perspektive, die Figuren haben die halbe Größe der Häuser.

Ein Perser in seinem Nationalkostüm. Wohl nach Porzellan oder einer Zeichnung kopirt.

Jetzt folgt die erste Zeichnung ihres Vaters, des älteren Gerard Ter Borch. Eine Anbetung der Hirten; breite Skizze in italienischer Weise, Sepia mit Weiß gehöht; längliche Figuren. Vom Kinde geht das Licht aus. Bez. Gerhard ter Borch 1624. Diese und folgende Zeichnungen des älteren G. T. B. sind durchaus in der Art des Elzheimer und Lastman gemacht. Breite, flotte Zeichnung, Einfluß Italiens unverkennbar. Der Meister gehört unbedingt zur Elzheimer-Gruppe.

Dame mit einem (braunen) transparenten Schleier, den sie aufhebt. Eigentümliche rote Schuhe auf Klötzchen. Ausgezeichnete Aquarell-Zeichnung. Bez. G. T. Borch F. Anno 1615. (Der Vater.)

Ein Kind in einem Sarg. Mit der Feder und Aquarell. Dabei: Mijn twede Cattrinke, gestorvē dē 27 Juny Anno 1633. Hübsch; von dem älteren Gerard.

Zwei kleine Figuren mit roter Kreide, bez. H. T. B. Harmen (= Herman) Ter Borch. Dieser Meister, von dem noch Hunderte von Zeichnungen und eine Radirung im Besitz des Herrn Zebinden sind, fast alle bezeichnet mit seinem Namen und genauem Datum, bekundet sich als einen trefflichen, geistreichen Zeichner. Stets findet er ein Wohlgefallen daran, menschliche Figuren in allen erdenklichen Stellungen (nicht immer den anständigsten!) zu skizziren; und immer sind die Figuren, wenn auch oft sehr flüchtig, doch korrekt in der Zeichnung. Dann einmal eine Reihe tanzender Mädchen, wobei er großes Talent für Komposition offenbart, dann wieder Einzelfiguren in den schwierigsten Haltungen, Kinder auf dem Eise, ein sich küssendes Paar, eine schlafende Alte, ein Junge, der seine Notdurft verrichtet, mit Studien, wie er die Hose aufbindet 2c. — alles mit großer Leichtigkeit und vielem Geist flott hingeworfen, meist mit der Feder, aber auch mit roter Kreide.

Drei Zeichnungen für einen Schlitten mit einem Pferde davor. Der Schlitten (wohl Modell) sorgfältig mit Farben und Gold, das (herrlich gezeichnete) Pferd in verschiedenen Stellungen mit schwarzer Kreide. Alle bezeichnet: G. T. Borch 1665. Diese Zeichnungen gehören zu den wenigen, die vom jüngeren Gerard in der Sammlung sind. Das Pferd ist ausgezeichnet und bekundet gleich den großen Meister.

Eine Ansicht von dem „Vijverberg" im Haag mit dem „Mauritshuis", von hinten gesehen. (Die jetzige Gemäldegalerie.) Bez. Herman ter Borch 1659. Schwarze und rote Kreide.

Eine Madonna mit Kind nach der kleinen, vielbesprochenen Radirung, die van Dyck zugeschrieben wird. (Wahrscheinlich von Moses ter Borch.) Tuschzeichnung.

Eine sitzende, lesende Frau, nach links. Schwarze Kreide und Tusche. Vortreffliche Zeichnung, wahrscheinlich von Moses Ter Borch.

Eine Frau, die einen Abfuhrkanal leert; bez. Harman Ter Borch inventor den 25 Februarij 1651. Geistreich.

Eine Frau, die (nach rechts) hinunterschaut. Kreide und Tusche. Bez. 1660, ohne Namen. Vorzüglich! Vielleicht vom großen Gerard; aber da sehr wenig bezeichnete Handzeichnungen von ihm vorliegen, ist ein Urteil sehr schwer. Die herrlichen Köpfe des Moses Ter Borch, wobei verschiedene so bezeichnete, würden überall unbedingt sofort dem jüngeren Gerard Ter Borch zugeschrieben werden.

Prächtiger Kopf eines Greises. Federzeichnung von Moses Ter Borch. Bez. Moses Ter Borch. Meisterhaft. Ersten Ranges; voll Charakter.

Zwei Studien auf blauem Papier mit schwarzer und weißer Kreide. Derselbe Kopf eines Jungen mit offenen und geschlossenen Augen. Ganz ausgezeichnet; sehr plastisch. Bez. Moses ter Borch 1661.

Kleine Zeichnung von Gesina Ter Borch: ein Herr und eine Dame im Mondschein spazierend. Rundes Format.

Hübsche Federzeichnung: leicht getuscht, Abraham mit den drei Engeln, bez. Gerhard T. Borch F. a°. 1615. Nur Sepia und etwas dünne Farbe. Diese Zeichnung ist viel holländischer, delikater und anziehender als die übrigen Zeichnungen des alten Gerard aus dieser Periode.

Die fünf Sinne. Von Herman ter Borch. Kleine spirituelle runde Zeichnungen. (Das Gesicht: ein Kind, welches von der Mutter abgesucht wird; das Gehör: ein Trommler; das Gefühl: ein Paar, die sich raufen; der Geruch: ein Herr, der an Rosen riecht; der Geschmack: ein Braten auf dem Feuer in der Küche.)

Ein Edelmann in einem Beichtstuhl mit einem Geistlichen. Zeichnung von Gesina, 1653. Im Hintergrund ein Priester, der die Messe liest, mit vielen Figuren.

Madonna mit Kind in einem Zimmer, links Blumen. Bez. Geesken Ter Borch 1657.

Noch ein messelesender Priester von Gesina nebst verschiedenen einzelnen Nonnen und Priestern. Bez. 1657.

Ein Schlitten auf dem Eise. Das Eis ist mit Gummi dargestellt.

Eine kleine, feine Zeichnung in Farben, ein Puter, bez. O. D. VRY.

Maria, Josef und das Kind. Federzeichnung von Abraham Bloemaert. Bezeichnet.

Ein Milchmädchen. Von Gesina, 1669; noch einige unbedeutendere Zeichnungen von Gesina.

Eine schöne rote Tulpe mit einer Beischrift, daß diese durch Anna Cornelia Moda gezeichnet sei, nachdem sie erst drei Wochen Zeichnen gelernt habe.

Ein Hund „Aeteon" in Farben. Bez. C. Moda. (Dieser kommt noch öfters vor.)

Eine Truppe mit Zigeunern. Eine alte Zigeunerin wahrsagt dem Moses Ter Borch Porträt), daß er in England sterben werde. Bez. Gesina T. Borch 1674 (also nach seinem Tode gezeichnet). Vier Frauen in höchst merkwürdigem Kostüm.

(Schluß folgt.)

Ein Brief des Goldschmieds Albr. Dürer des Älteren an seine Gattin Barbara v. J. 1492.

Das germanische Nationalmuseum war jüngst so glücklich, von einem Nürnberger Antiquitätenhändler einen Originalbrief Albrecht Dürers (oder Türers, wie er sich im Einklange mit dem Bild in seinem Wappen schreibt) des Älteren erwerben zu können, der zu Nürnberg hinter einem Täfelwerke in dem Hause Nr. 493 „unter der Vesten“ gefunden worden sein soll, welches der Vater Dürer am 12. Mai 1475 um 200 fl. von dem Goldschmiede Peter Kraft gekauft hatte, und das nachmals in den Besitz seines berühmten Sohnes überging. Dieser zahlte laut Originalkunde im germanischen Museum[1]) im Jahre 1518 seinem Bruder Andreas, dem Goldschmiede, dessen Teil an der Erbschaft an dem Hause heraus und wurde dadurch alleiniger Eigentümer desselben, obgleich er bereits am 14. Juni 1509 das Eckhaus in der Zisselgasse beim Tiergärtnerthor, das heute sogenannte Albrechtdürerhaus, erworben und in demselben seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte. Der genannte Brief — datiert: lincz an sant barthalameus tag 92 jar (24. August 1492) — ist, soviel wir wissen, die einzige eigenhändige Aufzeichnung des Vaters des berühmten Künstlers, die auf unsere Zeit gekommen, da des Vaters Schriften, die der Sohn in seiner Familienchronik erwähnt und aus denen er die meisten Daten für letztere schöpfte, längst nicht mehr existiren.

Nachstehend geben wir den Brief wortgetreu wieder:

„Mein frewntliechen gruß zu vor an mein liebe barbara jch laß dich wisen das jch mit mü vnd arbet gen lincz bin kamen am suntag vor bartholmei (19. August) gar spat vnd am mantag nach esen (nach Tische) da schickt mein genediger her van stund nach mir vnd jch must sein genaden die pilder aufpinden do het sein genad fast ain gefalen dar an vnd sein genad het zu mal vil mit mir zu reden vnd do jch van sein genaden wolt gen da geng er selber zum mir vnd er stis mir (?)[2]) fl. in die hant vnd er schprach zu mir mein goldschmid ge in die herbeg (Herberg) vnd tu dier gutlich allso bin jch sider (nachher) nit pei sein genaden gewesen aber der steffan vnder (und der) ret (?)[3]) haben mir ein guten trost geben allso müst jch nach valent (auf Valet, auf Abschied) warten dan jch hoff jch wil gar pald pei dir sein got helf mir mit lieb wider heim icz (jetzt) nit mer dan grust mir das hausgesind alle gar ser vnd schrich (sprich) zu den geselen das sie (eils)[4]) tun

---

1) Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß sich im Archiv des germanischen Museums auch die Originalurkunden befinden: 1., über den Ankauf der Eigenschaft des Hauses Dürers „unter der Vesten“ mitsamt 4 fl. Stadtwährung jährlichen und ewigen Zinses durch Albrecht Dürer von Sebald Pfinzing dem Alten um 116 fl. (8. Mai 1507) und 2., über den Verkauf dieses Hauses von Seiten Endres Dürers, der später wieder in den Besitz des Hauses gelangt war, an den Apotheker Quintinus Werthamer (15. November 1538).

2) An dieser wie an einigen andern Stellen ist die Urkunde durchlöchert, so daß die Zahl, die hier gestanden, mit Sicherheit nicht angegeben werden kann; nach einigen Punkten, die sich von der Zahl doch noch erhalten, scheint es uns wahrscheinlich, daß eine 4 ursprünglich dort stand.

3) Da der Plural folgt, so soll das Wort „ret“ wohl den Namen einer Person bedeuten.

4) Der Brief ist an dieser Stelle beschädigt.

jch wil wider vmb sie verdinen vnd laß dir mein kinder (mit fleiß empfolhen)[1] sein und schrich das sie frum sein geben zu lincz an sant barthalameus tag 92 jar

albrecht türer."

Auf der äußeren Seite steht die Adresse: „Der erbegen (erbaren) frawen barbara
türerin goldschmidin
zu noremberg meiner
lieben hawsfrawen sal der brieff."

Durch vorstehenden, so einfachen und doch so herzlichen, ganz gut und zügig geschriebenen Brief, der beweist, daß Albrecht Dürer der Ältere die Feder gut zu führen wußte, und der hohes Interesse bei allen Freunden und Verehrern seines großen Sohnes erregen dürfte, erhalten wir Kenntnis von der überraschenden Thatsache, daß Albrecht Dürer der Vater sich mit dem Verkaufe von Bildern befaßte. Leider erfahren wir aber nicht, welche Bilder (Stiche? Holzschnitte?) der Vater des unsterblichen Künstlers verkaufen wollte, doch darf wohl angenommen werden, daß dieselben von der Hand seines Sohnes herrührten, der sich im Jahre 1492 auf der Wanderschaft im Elsaß befand (Thausing, Dürer, S. 75), und daß sich Albrecht Dürer der Ältere nicht mit dem Verkaufe von Werken anderer beliebiger Künstler befaßte. Ob Albrecht Dürer der Vater die Reise lediglich zum Zwecke des Bilderverkaufes unternommen, oder ob er vielleicht seiner alten Heimat in Ungarn einen Besuch abgestattet hatte, sich auf der Rückreise befand und nur, weil sich Gelegenheit gab, nebenbei die „Bilder" mitgenommen hatte, mit welchem Fürsten er verkehrte, ob vielleicht mit Kaiser Friedrich III., der nach Chmel's Regesta chronolog. diplomat. Friderici III. Romanorum Imperatoris (Regis IV) sich zu jener Zeit in Linz aufhielt, wer der Steffan und der „ret" waren, über alle diese Punkte giebt uns der Brief leider keine Auskunft. Das einzig Sichere, was wir erfahren, ist, daß Albrecht Dürer der Ältere sich im Jahre 1492 zu Linz befand und Bilder zu verkaufen suchte. Ferner bestätigen die Schlußworte des Briefes die ehrenvolle Schilderung, welche Dürer von dem Charakter seines Vaters giebt: „Dieser mein lieber Vater wandte großen Fleiß auf seine Kinder, sie zur Ehre Gottes zu erziehen; denn sein höchster Wunsch war, daß er seine Kinder in Zucht wohl ausbrächte, damit sie Gott und den Menschen angenehm würden. Darum war seine tägliche Rede zu uns, daß wir Gott lieb haben sollten und treulich handeln gegen unsern Nächsten." Weitere positive, bisher nicht bekannte Thatsachen können wir dem Briefe nicht entnehmen, dessen Inhalt aber zweifellos zu den mannigfachsten Hypothesen Veranlassung geben wird.

Nürnberg. Hans Bösch.

Notiz.

Ein Florentiner Holzschnitt des 15. Jahrhunderts. In seiner lehrreichen Abhandlung über den italienischen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts (Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, III, 1882) erwähnt Fr. Lippmann eine Ausgabe des Specchio di Croce von Domenico Cavalca vom Jahre 1490, mit der nach Audiffredi gemachten Angabe, daß auf der Rückseite des ersten Blattes sich ein Holzschnitt mit der Kreuzigung Christi befinden solle. Lippmann fügt S. 170 hinzu, es sei ihm nicht möglich gewesen, dieses Buch zu Gesicht zu bekommen. Da die Stuttgarter öffentliche königliche Bibliothek ein Exemplar jenes Buches besitzt, so sehe ich mich veranlaßt, darüber hier eine Mitteilung zu geben und einen kleinen Nachtrag zu jener reichhaltigen Abhandlung zu bieten.

Ich schicke voraus, daß das kleine Buch nicht, wie Audiffredi angiebt, in Quarto, sondern in Kleinoktav erschienen ist. Es enthält 15 Druckbogen, die Seite zu 28 Zeilen. Auf der

---

1) Auch hier ist der Brief beschädigt.

letzten Seite liest man: Impreso in Firenze per Franciescho di Dino di Jacapo (sic) Fiorētino adi XXVII di Marzo MCCCCLXXXX. Der Titel lautet: Specchio di Croce. Auf der Rückseite des Titelblattes sieht man in der That einen Holzschnitt, welcher Christus am Kreuz mit Maria und Johannes darstellt. Der Erlöser neigt im Tode sein Haupt, das mit dem Kreuzesnimbus umgeben ist. Der nackte Körper, dessen Lenden von dem Schurz umhüllt sind, verrät bei einfach derb charakterisirten Formen ein gutes Verständnis des Organismus, das sich in den richtigen Verhältnissen, namentlich auch in der Zeichnung der Arme und Beine ausspricht. Maria hält, links stehend, den Mantel mit der Rechten, während sie die Linke auf die Brust legt und den von einem Schleiertuch bedeckten Kopf erhebt, schmerzvoll zu ihrem Sohne aufschauend. Johannes streckt wie betheuernd die Arme aus, indem er nach der Madonna hinüberblickt. In beiden Gestalten glaubt man den Nachklang der Abschiedsworte Christi zu spüren. Am Kreuzesstamme flattert ein Zettel mit der bekannten Inschrift, unter dem Kreuze liegt ein Schädel, am Boden sind Steine verstreut, die Landschaft ist mit einfach gezeichneten Baum- und Gebüschgruppen ausgestattet, und im Hintergrund erblickt man Jerusalem mit Türmen, Mauern und dem Tempel, der als centraler Kuppelbau mit zwei vorderen Ecktürmen charakterisirt ist.

Die Technik des Blattes ist sehr schlicht, die Zeichnung in kräftigen Umrissen gehalten, lediglich mit diagonalen Strichlagen schraffirt, in der Weise wie Verrocchio, aber auch Mantegna zu zeichnen pflegten, und wie noch Lionardo verfuhr. Der Formcharakter in den Gestalten, namentlich im Faltenwurf, erinnert am meisten an Domenico Ghirlandajo, und aus seiner Schule dürfte der Zeichner des schlichten, aber interessanten Blattes herstammen.

W. Lübke.



Italienischer Thürklopfer aus Bronze; 16. Jahrh.
Im Besitze des Grafen W. Pourtalès.

Zum achtzigsten Geburtstage Ludwig Richters.

Mit Holzschnitten.

Der Monat September erscheint im Festkalender der Künstler in diesem Jahre besonders ausgezeichnet. Wir gedenken am 23. September des Tages, an welchem vor hundert Jahren Peter Cornelius geboren wurde; wir feiern am 28. September die achtzigste Wiederkehr des Geburtstages unseres Ludwig Richter. Dankbare, pietätvolle Erinnerung weihen wir dem großen Toten, welcher unsere Kunst wieder veredelt, mit der vornehmen Bildung seiner Zeit und der edelsten Poesie aller Zeiten enge verknüpft, welcher den Künstlern das lange verlorene stolze Gefühl schöpferischer Kraft wieder eingeflößt hat. Herzlich und innig begrüßen wir den greisen Meister, welchem es ein gnädiges Schicksal vergönnt, noch unmittelbar von den Lippen zahlreicher Freunde die Worte der Liebe und Verehrung, welche sie ihm zollen, zu hören. Die Götter haben sich Ludwig Richter gegenüber neidlos, wie sonst nur selten, erwiesen. Seine Persönlichkeit und die Natur seiner Kunst haben ihren Neid entwaffnet. Ludwig Richter besitzt vor vielen andern das Recht, mit Stolz am Abend seines Lebens auf eine lange, gesegnete Wirksamkeit zurückzublicken. Wo wäre aber in seinem Wesen ein Atom von Stolz und herausforderndem Selbstbewußtsein zu entdecken? Und gerade so wie Ludwig Richter still bescheiden, anspruchslos nur seiner Arbeit lebte, in der Arbeit sein Vergnügen und seine Pflicht zugleich fand, erscheinen auch seine Werke der Verherrlichung der kleinen, bescheidenen Daseinskreise gewidmet. Alles, in seiner Persönlichkeit, wie in seinem künstlerischen Schaffen, atmet liebenswürdige Einfalt und heitere Zufriedenheit und wirkt daher nicht minder erfreulich als erhebend. Wie fesselnd stellt sich nicht das Bild des jungen, unverdrossen und rastlos arbeitenden Künstlers dar, wie anmutig wirkt das Bild des alten, unwandelbar seinen Idealen treuen, in ihrer Wiedergabe glücklichen Meisters!

Der trefflichen Schilderung, welche Otto Jahn in der dritten und den folgenden Auflagen des „Richteralbums“ und später in den „Biographischen Aufsätzen“ von dem Entwickelungsgange Ludwig Richters gegeben, lassen sich nur wenige neue Züge hinzufügen. Gern rufen wir aber in diesen Tagen die wichtigsten Ereignisse seines Lebens zurück und geben nur dem Wunsche Ausdruck, daß doch auch Richter, ähnlich wie Rietschel, uns mit der eigenhändigen Aufzeichnung seiner Jugendgeschichte beschenken möchte.

Richters Phantasie wurde bereits in den frühesten Kinderjahren durch die Umgebung, in welcher er lebte, in eine bestimmte Richtung gelenkt. In anschaulichster Weise hat er selbst die wunderlichen Heiligen in seiner Familie dem Freunde und Biographen Otto

Jahn geschildert: den Großvater, einen Kupferdrucker, welcher Alchymie und Goldmacherkunst heimlich trieb und in seiner dunklen Arbeitsstube von einer Menge tickender, schlagender, kuckuckrufender Uhren umgeben war; die blinde Großmutter, immer aufgeräumt, gesprächslustig und dabei voll Neugierde, um welche sich Kinder, Enkel und alle alten Frauen der Nachbarschaft zu versammeln pflegten; dann wieder die Großeltern von mütterlicher Seite, den dürren Kleinkaufmann in weißer Zipfelmütze und weichen Schlafschuhen, heftig und gutmütig zugleich, und dessen Gattin, eine dicke, phlegmatische Holländerin. Und an diese Familienglieder reihten sich noch manche andre Gestalten, nicht minder sonderbar und grotesk, dieselben, welche uns auch in Kügelgens „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ entgegentreten und aus dem früheren Dresden das Paradies der unfreiwillig komischen Spießbürger gemacht haben. In die Sprache der Künstler übertragen, hießen diese Spießbürger Chodowieckytypen, und als solche hat sie auch Richter gar bald erkannt, als ihm im Hause des Vaters, eines Kupferstechers, die Radirungen Chodowiecky's zur Hand kamen. Damit lernen wir auch den Kunstahnen Richters kennen. So verschieden die Empfindungsweise der beiden Künstler sein mag, so trocken prosaisch der ältere Maler und innig poetisch der jüngere Meister: so erscheint doch der Kreis der geschilderten Gegenstände verwandt und selbst in technischer Beziehung, wenn man Richters ältere Radirungen mit jenen Chodowiecky's vergleicht, der Einfluß des letzteren nicht unbedeutend. Den scharfen, etwas spitzen Strich, die Fähigkeit, selbst mit den kleinsten und feinsten Linien charakteristisch zu zeichnen, hat Richter offenbar dem Kleinmeister von Danzig abgelauscht. Die erste Schule machte er aber bei dem Vater durch, der Dresdener Akademie hatte er nichts oder nur wenig zu danken. Was hätte ihm auch die damals herrschende akademische Methode bieten können, welche Richter selbst an einem Beispiel so prächtig geschildert hat: „Wenn Sie Baumschlag machen wollen, so nehmen Sie einen Streifen Papier, breiten ihn zusammen, biegen die Spitzen herum und setzen diese Formen mit drei, vier, fünf und sechs Spitzen neben einander: das giebt Baumschlag. Dito macht man Gras“. Richter wuchs zu seinem Glücke aus dem gesunden Handwerksboden heraus, wurde nicht, wie so viele akademisch gebildete Maler, zuerst abstrakter Künstler und dann erst mühselig Fachmann, sondern lernte frühzeitig Auge und Hand üben und gewann auf diese Art die richtige Grundlage für die weitere künstlerische Bildung. Und auch diese eignete er sich in rein individueller Weise, so wie sie seiner Natur und Persönlichkeit zusagte, an. Wo hätte vor sechzig Jahren ein Kunstjünger dieselbe holen sollen, wo hätte er wenigstens geglaubt, sie holen zu müssen, als in Italien? Ein glücklicher Zufall kam dem armen, zwanzigjährigen Richter zu Hilfe. Der wackere Buchhändler Ch. Arnold in Dresden bot ihm, ohne weitere Verpflichtungen zu verlangen, ein jährliches Stipendium von 400 Thalern an. Wir wollen heute des edelsinnigen Mannes, so wie des Leipziger Buchhändlers Georg Wigand, welcher vor vielen anderen Richters große Begabung erkannte und ihn zu künstlerischen Thaten unaufhörlich anspornte, und des feinsinnigen Richtersammlers Eduard Cichorius dankbar gedenken. Natürlich schloß er sich der in Rom herrschenden Richtung in der Landschaftsmalerei an; er fühlte sich, wie alle Wanderer, von der wunderbaren Natur der Campagna stofflich angeregt, und empfand den Einfluß der Männer, welche in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts Rom zu einer Hauptstadt deutscher Kunst umgeschaffen hatten. Dennoch wurde weder seine sittliche Persönlichkeit noch seine malerische Phantasie von dem Zauber der neuen Welt unterjocht. Er blieb deutsch in seinen

Überzeugungen und bewahrte auch in seinen Bildern einzelne selbständige Züge. Recht bezeichnend dafür erscheint die Thatsache, daß das erste Gemälde, welches er in Rom ausführte, einen deutschen Alpenriesen, den Watzmann, darstellt.

In den nächstfolgenden Jahren holte Richter allerdings seine Bildmotive aus der römischen und süditalienischen Natur und schilderte Amalfi, Civitella, Bajä, Palestrina u. s. w. Ähnlich wie bei dem alten Koch und anderen spielt auch in Richters Landschaften die Staffage eine hervorragende Rolle. Doch unterscheidet sich die Art, wie Richter die Menschen dem landschaftlichen Grunde einfügt, gar sehr von der in der neuklassischen Schule üblichen Weise. In der letzteren helfen die Figuren, mit Vorliebe den heroischen und mythischen Zeiten entlehnt, den Charakter der Landschaft bestimmen. Sie sprechen nur deutlicher aus, was in dieser bereits anklingt. In Richters Gemälden dagegen machen erst Staffage und Landschaft zusammen ein Ganzes. Die Landschaft ohne die Figuren wäre nur ein unvollständiges, halbverständliches Fragment. Das innige, naive Zusammenleben des Menschen mit der Natur ist der wahre Gegenstand der landschaftlichen Schilderungen Richters, derselbe Gegenstand, welchen Richter nachmals in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit behandelt hat und welchem seine Schilderungen aus dem deutschen Volks- und Familienleben einen so unendlichen Reiz verdanken.

Drei Jahre weilte Richter in Italien. Als er 1826 heimkehrte, erschien ihm zunächst das nordische Klima gar tot und öde. Ein gewaltige Sehnsucht packte ihn nach Rom zurück und bedrohte, da sich der Erfüllung seiner Wünsche Hindernisse entgegenstellten, Leib und Seele mit Krankheit. Wie er sich aus dieser Qual und Not rettete, wurde für die ganze spätere Richtung seiner Kunst entscheidend. Er machte, wie er seinem Biographen erzählte, im Herbste 1828 eine kleine Reise das Elbthal hinauf bis Aussig und Lobositz. „Das Herz ging ihm groß auf über die Herrlichkeit dieser wundervollen Gegend. Es war ihm, als würden seine Augen nun erst geöffnet für die Schönheit deutscher Natur, die ihm seit Italien wie verschlossen und versiegelt gewesen, daß er in ihr wie der ärgste Philister, nur um sich die nötige Leibesbewegung zu machen, herumgelaufen war. Wie durch ein Sturzbad gründlich erfrischt, ja wie neugeboren, kehrte er wieder nach Hause und brachte die schönsten Studien heim. Er begriff es jetzt selbst nicht, wie er so hatte schmachten und verdursten können, wo rings um ihn tausend frische Quellen strömten, die in das Herz des Menschen sich nicht ergießen können, weil er den Mut nicht hat, die harte Rinde der Gewöhnung zu sprengen“.

Von einer Reise nach Italien war nicht mehr die Rede. Richter hatte seitdem für seine Kunst die rechte Heimat gefunden, von welcher er sich niemals wieder auf die Dauer trennte. Herz und Phantasie wurden von der gleichsam neu entdeckten Welt in gleichem Maße gefesselt. Mit der Liebe steigerte sich das Verständnis für dieselbe, mit beiden wuchs die Fähigkeit, das Geschaute künstlerisch zu fassen und wiederzugeben. Diese vollkommene Hingabe des Mannes an seinen Gegenstand erklärt allein die wunderbare Fruchtbarkeit Richters, ohne daß darüber die einzelne Darstellung an Wert verlöre. Von den Illustrationen zu dem „malerischen und romantischen Deutschland“ (1836) und den Holzschnitten zu den deutschen Volksbüchern (1838) bis zu den Sammlungen: „Beschauliches und Erbauliches“, „Für's Haus“*), welche Fülle von Schöpfungen zieht nicht

*) Die in Dresden erschienenen Sammlungen Richterscher Holzschnitte „Fürs Haus“, „Gesammeltes“, „Der Sonntag“ 2c. sind jetzt sämtlich in den Verlag von Alphons Dürr in Leipzig übergegangen, welchem wir den Illustrationsschmuck dieses Aufsatzes verdanken. Anm. d. Red.

an unseren Augen vorüber! Der Katalog der Werke Richters, von C. Hoff mit größter Sorgfalt und Genauigkeit zusammengestellt, bildet ein stattliches Buch; das wiederholt gedruckte „Richteralbum“, welches doch nur eine kleine Auswahl der Richterschen Holzschnitte bringt, umfaßt zwei starke Bände. Die Holzschnitte nach Richters Zeichnungen haben den Namen und den Ruhm des Künstlers in die weitesten Kreise verbreitet. Und dabei wird es bleiben, wenn auch die näheren Freunde Richters wissen, daß seine Radirungen den Schnitten an Wert mindestens gleichstehen und eigentlich erst in den Aquarellen des Meisters seine innerste Natur sich rein kundgiebt. Als Landschaftsmaler hat Richter schon früh, für seine Verehrer viel zu früh, seine Wirksamkeit geschlossen. Auch die Radirungen gehören in der Mehrzahl der älteren Zeit an. Die Krone derselben bilden die Blätter, welche Richter für den sächsischen Kunstverein schuf: Genoveva, Rübezahl und insbesondere die Christnacht. Von der Höhe des Turmes verkündigen Sänger und Musikanten den Anbruch der heiligen Nacht den Bewohnern der Stadt, die tief unten im Dunkel ruht, bis auf das Pfarrhaus, aus welchem der Prediger bedächtig ernst der Kirche zuschreitet. Oben aber strahlt, von Engeln umgeben, in hellem Lichterglanze der Weihnachtsbaum; zu seinen Füßen ruht, gleichfalls von Engeln gehalten, in geschmücktem Korbe das Christkind, während der Knecht Ruprecht, in Wahrheit ein Engel, zwar in der Rechten die Rute schwingt, mit der Linken aber aus einem Körbchen einen reichen Segen von Früchten auf die Erdenkinder ausschüttet. Die gemütliche, ehrlich fromme, dem Humor zugeneigte Sinnesweise Richters spricht aus jeder Linie, aus dem ganzen Blatte lernen wir die Hauptquelle, welcher seine Kunstrichtung entstammt, deutlich kennen. Auch Richter hat den Zauber der Romantik auf sich einwirken lassen, wie denn überhaupt die romantische Poesie einen ungleich belebenderen Einfluß auf die bildenden Künste übte, als die moderne klassische Dichtung und sich als volkstümlicher bewährte. Diese volkstümlichen Züge der Romantik werden insbesondere von unserem Richter mit Glück erfaßt und erfolgreich durchgeführt. Das Phantastische und Mystische sind ihm stets fern geblieben; niemals verliert er sich in das Süßliche und Frömmelnde oder sucht er seine Aufgabe in der künstlichen Wiederbelebung des Vergangenen und Toten. Richter nimmt auch unter den religiösen Malern eine hervorragende Stelle ein, und doch hat er religiöse Bilder im strengen Sinne des Wortes nur selten geschaffen, die Ideale des religiösen Glaubens nur ausnahmsweise unmittelbar verkörpert. Aber seine Gestalten atmen ungetrübte, naive Frömmigkeit, erscheinen von innigem Gottesglauben durchströmt, von innerem Frieden, wie ihn religiöser Sinn im Volke ausbreitet, belebt. Daher darf er auch in religiösen Schilderungen einen humoristischen Ton mit anklingen lassen, wie unsere besten altdeutschen Meister vergangene Scenen in die frische, leibhaftige Gegenwart übertragen. Ganz treffend wird Richters Anschauungsweise durch ein Blatt illustrirt, welches auch technisch unter den Zeichnungen des Künstlers hervorragt. Es stellt das bekannte Dreikönigsbild dar:

Die heiligen drei Könige mit ihrem Stern,
Sie essen, sie trinken und zahlen nicht gern.

Die heiligen drei Könige sind derbe Gesellen; sie haben, ehe sie die Papierkrone aufsetzten und das Hemd oder Betttuch als Königsmantel umwarfen, gewiß eifrig die Nadel oder den Hobel geführt und den Hammer geschwungen. Sie meinen es aber so ehrlich, die Nachbarn sind so vollständig bei der Sache, nehmen so wenig Anstoß an den grotesken Gestalten, glauben so gutmütig an die Verkleidung, daß der Beschauer von

der Stimmung dieser wackeren, wenn auch plumpen Leute mit ergriffen wird und an der Scene, welche das Leben des kleinen guten Volkes so treu wiedergiebt, herzlich teilnimmt.



Richter hätte diesen volkstümlichen Ton nicht getroffen, wäre ihm nicht eine so reiche und sorgfältige Naturbeobachtung hilfreich zur Seite gestanden. Aus seinem eigenen Munde kennen wir die Quelle, aus welcher er schöpfte. Wer der Quelle nachgeht, die

verschiedenen „Gründe“ im Elbthale durchwandert, in den sächsischen und böhmischen Grenzgegenden heimisch ist, erstaunt über die Richtigkeit seiner Scenerien, über die unübertreffliche Wahrheit seiner Schilderungen. Auch heute noch ließe sich auf Grund der Zeichnungen Richters ein treues Bild jener Landschaften entwerfen. Den Schauplatz der Handlung verlegt Richter in kleine Bergstädtchen und hochgelegene Walddörfer. Eingezwängt zwischen Berge, winden sich und krümmen sich die Gassen in den Städtchen gar seltsam; enge rücken die Häuser aneinander und mit den Häusern die Menschen. Lauter gute Nachbarn giebt es hier. Gedeiht die Nahrung auch nicht allzu reichlich, so herrscht doch keine drückende Armut. Scheunen und Ställe, an die Wohnhäuser angebaut, zeigen, daß die Bürger auch den Feldbau treiben, für den Winter wenigstens ein Schweinchen mästen. Das Schlachtfest ist ein Familienfest, an dem auch die Nachbarn teilnehmen (Für's Haus, Herbst, Bl. 8). Die Bedürfnisse sind mäßig, die Sitten einfach, die Menschen am Hergebrachten hängend. Spießbürger heißen wir sie spöttisch. Und philiströs genug nehmen sie sich in Tracht, Gebärde und Gewohnheiten aus. Die Polizeistunde wird pünktlich eingehalten, mag auch das Gespräch am Stammtische über das Regiment des Bürgermeisters, über Wetter und Steuern, über den Stand der Saaten und die Fortschritte des Rathausbaues, noch so fesselnd gewesen sein (Herbst, Bl. 10). Dennoch werden diese Philister unsere guten Freunde. Sie erfreuen uns durch die glückliche Selbstgenügsamkeit, ja sie offenbaren sich, wenn wir nur schärfer zusehen, gar nicht als so schlimm trockene und prosaische Gesellen. Sie leben mit der Natur in engem, fröhlichem Zusammenhange. „Welche Wunder wirkt nicht der erste warme Frühlingstag. Die Kinder lärmen auf den Straßen, die Greise kommen an den Sonnenschein, alle Menschen aus den Häusern heraus.“ (Frühling, Bl. 3). Und nicht der Frühling und Sommer allein, auch der Winter birgt große Freuden. Behaglich die lange Pfeife schmauchend, die Pelzmütze über die Ohren gezogen, stehen die alten Leute in den Thüren, an den Zäunen und blicken an frostigen, sonnenhellen Wintertagen der Jugend zu, welche auf der Schlittenbahn ihr lustiges Wesen treibt. (Winter, Bl. 7). Ist der Abend herangerückt, sammeln sich die Kinder um den Vater und üben „Hausmusik“, oder klettern an der Großmutter empor und lassen sich von ihr grusliche Geschichten (Neuer Strauß) und Märchen (Herbst, Bl. 11) erzählen. Noch tiefer in das Naturleben führen uns die Schilderungen aus dem Walddorfe. Es liegt mitten unter Waldwiesen, nahe an dem großen Walde, den beiden Tummelplätzen des Spieles und der Lust für die Jungen, der Arbeit für die Alten. Das Pflücken der Blumen, das Sammeln der Beeren, das Singen und Tanzen auf der Haide nimmt kein Ende, und wenn auch im harten Winter der scharfe Ost dem kleinen „Helmchen“ Thränen auspreßt, so bietet doch der warme Ofen im wohlverwahrten Holzhause, wenn die Bratäpfel singen und die Kartoffeln in der Schüssel dampfen, wieder großes Vergnügen. Den Eltern setzt freilich die Arbeit im Walde hart zu. Die Züge verwittern vorzeitig, die frische Anmut der Gesichter schwindet rasch. Kehren sie aber von der Arbeit am Abende heim und sammeln sich um sie die Kinder, dann ist auch bald alles Mühsal vergessen und durch das Glück jedes Antlitz verjüngt. Reiche Bilder des ungetrübten Familienfriedens zaubert Richters Stift. Jedes Bild erscheint selbständig und wirkt für sich. Stellt man die Blätter aber zusammen und ordnet sie nach den Verwandtschaftsgraden, so entdeckt man den gemeinsamen Grundzug, welcher sie alle durchweht. Richter verfolgt bald nach den Jahreszeiten, bald nach den Altersstufen das Leben einer gesunden, bei aller äußeren Dürftigkeit innerlich reichen, glücklichen Familie,

die über der Arbeit nicht das Beten, über dem Beten nicht den frohen Sinn und das heitere Gemüt vergessen hat.

Das jüngere Geschlecht wird vielleicht spöttisch die Achseln zucken, daß lebendiger Natursinn und scharfe Naturbeobachtung einem Altmeister rühmlich zugesprochen werden. Nach einer in jugendlichen Kunstkreisen verbreiteten Meinung wird die wahre und volle Natur erst seit ganz kurzer Zeit in der Kunst verkörpert. Wir wollen darüber nicht streiten, gern zugeben, daß die Natürlichkeit und der Schein vollkommener äußerer Wahrheit in erstaunlichem Maße viele Gemälde der jüngsten Kunstperiode beherrschen. Niemals aber werden wir einräumen, daß die alten Meister einen stumpferen Blick besaßen und nicht sehen konnten. Sie wollten nicht alles sehen, sie fanden es ihren künstlerischen Absichten nicht entsprechend, alle Züge der Wirklichkeit auf das Bildwerk zu übertragen, hielten an dem Rechte fest, auf Grundlage der gegebenen Naturanregungen selbständig zu schaffen, nichts gegen die Natur, aber nicht bloß die Natur wiederzugeben.

Wie denn? Wird man von unseren alten Dichtern, welche den Vers und Reim in ihren Werken handhaben, behaupten, daß sie es gethan, weil sie der Sprache nicht vollkommen kundig waren? Will man den Gebrauch der gangbaren Konversationssprache, der gewöhnlichen Prosa allein als natürlich gelten lassen, den Vers als unnatürlich verdammen? Auch Richters Bilder sind gleichsam in Versen und Reimen ausgeführt. Sie verstärken den Ausdruck und verschärfen die Formen der Gestalten, damit ihr Charakter und ihre Stimmung klarer und unmittelbarer zu Tage trete. Ohne die Grundlage reifster Naturerkenntnis wäre Richter niemals so naiv und so überzeugend in seinen Schilderungen geworden. Daß Ludwig Richter die naive Anschauung wieder zu Ehren gebracht, im Gegensatz zur klassisch-monumentalen Kunst, welche doch nur zu einzelnen auserlesenen Kreisen sprach, im Anschluß an die Romantik, diese von allem Phantastischen und Willkürlichen befreiend, der volkstümlichen Kunst bei uns die Bahn gebrochen, darauf beruht wesentlich seine Bedeutung und sein Ruhm.

Es mag vielleicht vermessen erscheinen, einem lebenden Meister seine Stellung in der Geschichte anzuweisen, ihn gleichsam für alle Zukunft festzunageln. Doch ist ja des ehrwürdigen Mannes künstlerische Wirksamkeit schon lange abgeschlossen, und wenn er als historische Persönlichkeit aufgefaßt wird, so soll damit nicht etwa eine vergangene Größe gemeint sein. Richters Werk füllt ein großes und schönes Blatt in der Geschichte unserer Kunst. Man frage bei fremden Künstlern nach, ob sie nicht von Richters unscheinbaren Blättern häufig noch tiefer ergriffen und inniger entzückt wurden, als von vielen Proben unserer monumentalen Malerei, ob sie nicht gerade seine Weise als unnachahmlich und für uns besonders bezeichnend erklärten. Mit Stolz haben wir dieses Wort erfaßt und Richter als „den Mann nach dem Herzen des deutschen Volkes" begrüßt. Es ist für uns erfreulich und erhebend zugleich, in Richters Bildern wie in einem hellen Spiegel zu erblicken was jeder von uns einmal erlebte oder zu erleben wünschte. Die Welt Richters erscheint freilich zunächst eng und beschränkt. Er führt uns zumeist nur kleine Leute vor und grenzt den landschaftlichen Hintergrund gewöhnlich fest ab. Wir wissen aber, daß gerade durch solche Beschränkung allein die volle Lebenswahrheit erreicht und das poetische und sittliche Ziel des Künstlers vollkommen verkörpert wird. Wir erinnern uns an die Macht und Gewalt der Dialektdichtung, wie durch dieselbe uns menschliche Zustände, poetische, namentlich naturfrische Empfindungen und sittliche Ideen ganz anders nahe gebracht werden, als wenn die Schriftsprache angewendet wird. Hebel und Reuter

sind dadurch, daß sie Dialektdichter waren, zu hohem Range in der deutschen Litteratur emporgestiegen. Mit Dialektdichtungen dürfen Richters Blätter wohl verglichen werden. Sie sinken in ihrem Werte dadurch nicht herab, empfangen vielmehr außer ihrer fesselnden Eigenart die stärkste, allgemeine Wahrheitskraft. Und wenn sich Richter an die Kinder wendet, so erfreut er auch hier nicht diese allein, sondern mit ihnen auch die Alten, ähnlich wie auch Märchen, im Gegensatze zu den gewöhnlichen Kinderschriften, eine allgemeine Anziehungskraft besitzen und nicht ausschließlich auf die Jugendwelt berechnet sind.

Ein Holzschnitt in der Sammlung „Für's Haus" (Kunstregel) zeigt die Überschrift: „Und die Sonne Homers, siehe, sie scheinet auch uns". Mit diesen Worten werden die kommenden Geschlechter auch Richters Bilder begrüßen und den Meister dafür preisen, daß er die Kunst zur Einkehr in das Volkstum geladen und dem Volksleben so poetische Gedanken und ideale Formen entlockt, und dabei die ursprüngliche Naivetät bewahrt hat. Diese Überzeugung tröstet uns — der Meister selbst bedarf des Trostes nicht, — wenn Richters Schöpfungen im gegenwärtigen Augenblicke mehr in den Hintergrund zu treten und geringere Beachtung zu finden scheinen. Es ist richtig, die Mode, jetzt auf dem Gebiete der Kunst so mächtig, wie früher nur im Kreise der Schneider und Putzmacherinnen, hat das ganze Illustrationswesen vollständig geändert. Nicht die Holzschnitttechnik allein, auch der Stil der Zeichnung, die Gegenstände der Darstellung erscheinen umgewandelt. Wir begreifen die Scheu vor dem Stillstand, den Drang nach vorwärts und räumen willig mannigfache in den jüngsten Jahren gewonnene Fortschritte ein. Wir protestiren aber laut gegen den Hochmut, welcher die Kunst unserer Väter als einfach abgethan behandelt und glaubt, heute müsse man wieder ganz von vorn anfangen; wir verwahren uns gegen die Zumutung, in allem Neuen, auch wenn es auf arge Übertreibung lossteuert, das Bessere zu begrüßen. Wer vor einem Menschenalter die Fehler der damals herrschenden Kunst aufgedeckt, auf die notwendige Reaktion hingewiesen, hat das Recht, vor den Gefahren, welchen wir jetzt blind entgegenlaufen, zu warnen. Zu warnen vor allem vor dem Fetischdienst, der mit der Farbe und der Farbenwirkung getrieben wird. So wenig wie bei der Taufe das Wasser, thut es in den zeichnenden Künsten die Farbe allein. Sie bedroht uns, wenn sie ohne Überwachung und ohne Zucht herrschen will, mit dem Verluste des feineren Formensinnes, setzt die Kunst zur sinnlich vielleicht reizenden, aber gedankenlosen Dekoration herab. Nicht deshalb haben wir Jahre lang dem Handwerke zugerufen, daß es sich an die Kunst anlehne, damit diese zum Handwerke herabsinke. Glaubt man denn, alle diese modernsten unfehlbaren Lehren wären dem älteren Geschlechte unbekannt gewesen? Wir wußten sehr wohl, daß der Kupferstich an der Wand die Farbenharmonie der Tapete störe. Wir wollten aber in unserer Wohnstube nicht bloß träumen oder uns einem geistigen Opiumrausch hingeben. Wir wollten auch unsere Gedanken bildende Phantasie nähren, mit den Gestalten, die wir lieben und verehren, uns umgeben, den Geist durch die Betrachtung der Kunstwerke wecken. Und wenn uns das geflügelte Wort l'art pour l'art entgegengeschleudert wird, so antworten wir darauf, daß ein Kunstwerk auch durch seinen Inhalt bedeutend sei, durch die Form beseelt aber nicht ausschließlich belebt werde, jedenfalls uns mehr gelte, als ein oder zwei Töne mehr in der dekorativen Umgebung. Das Kunstwerk soll genossen werden; wenn aber die Kunst als bloßes Genußmittel für die Reichen und Vornehmen, um über des Lebens Qualen und Pflichten hinwegzuträumen, empfohlen wird, so rufen wir nur um so lauter:

„Die Kunst ist auch ein Erziehungsmittel, vielleicht das wichtigste Erziehungsmittel für das Volk.“

Als Erziehungsmittel für das Volk hat Ludwig Richter seine Kunst stets aufgefaßt. Er hat niemals Moral gepredigt, stets aber die Schönheit im freien Dienste sittlicher



Kinder in den Heidelbeeren.

Ideen verwendet. Dafür wollen wir ihm heute laut und herzlich danken. „Tages Arbeit, Abends Gäste“. Ein langes Tagewerk segensreicher Arbeit liegt hinter Ludwig Richter. An Gästen wird es am Abend des achtzigsten Geburtstages nicht fehlen. Alle guten Geister, die er uns mit seinem Stifte vorgezaubert, der Geist der Märchen- und Kinderwelt, der Geist der Volkspoesie, des naiven frommen Volksglaubens, die kleinen Schutzgeister des heimischen

Heerdes, der Geist, der in die Familien Glück und Segen bringt, die vornehmen Geister Goethe's und Hebels, sie alle werden sich heute um ihn sammeln und ihm ihre Glückwünsche darbringen. In der Ferne aber lauschen Tausende, welche sich an Richters Schöpfungen gefreut und getröstet, und welchen er die Spiegelbilder seliger Jugend, segensreicher Ehe und glücklichen Familienlebens vorgehalten, und stimmen mit ein in die herzlichen Wünsche. Wenn der ehrwürdige Meister zurückblickt auf des „Morgens Kühle und des Mittags Schwüle" und nun den Ausdruck der allgemeinen Verehrung und wärmster Liebe vernimmt, dann, so hoffen wir, flüstert er leise: „Der Abend ist das Beste".

Anton Springer.



Die Reiterstatue Philipps IV. in Madrid von Pietro Tacca.

Von Carl Justi.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Die Gemälde für die Statue.

Wo sind nun jene Gemälde, die Tacca für seine Arbeit geschickt wurden? — Diese Frage ist eine der verworrensten. Thatsächlich ist folgendes:

1. Nach den einzig authentischen Nachrichten der Gesandten aus Madrid war im Sommer 1635 ein Gemälde in Arbeit und scheint in demselben Jahre übersandt worden zu sein; und ein zweites, das als Vorbild (exemplar) für das Gesicht dienen soll, wird im Januar 1640 übergeben. Sie können nur von Velazquez gemalt sein, der damals allein Philipp IV. porträtirte, und der überdies mit Olivares und dem König den Plan der Statue ausgedacht haben soll. Nach Cean, der dieses sagt, waren es ein Reiterbild und eine große Halbfigur.

2. Tacca hatte in seinem Hause (Casa i Serrati), wo sie Baldinucci nach jenes Tode noch sah, die beiden ihm übersandten Gemälde, ein Reiterbild von anderthalb Ellen Länge, als Muster für das Pferd, und eine Bildnisfigur in Lebensgröße. Er hielt sie (und alle Florentiner) für Arbeiten des Rubens, ja er sollte sie sich zum Teil erbeten haben, um bei der Gelegenheit in den Besitz zweier Originale des berühmten Niederländers zu kommen. Mit Rubens sind indes die Velazquez auch sonst in Italien verwechselt worden, z. B. die modenesischen Bildnisse in Dresden.

3. In Florenz befinden sich heute noch zwei Reiterbildnisse Philipps IV., das eine, kleine im Palast Pitti (243), von Velazquez, das zweite in Lebensgröße in den Uffizien, Saal des Barocci (210). Bei dem großen ist es sicher, bei dem kleinen so gut wie sicher, daß sie die übersandten ejemplares nicht sind. Die Stellung des Pferdes, auf die es hier ankommt, ist in beiden, wie in allen sonst bekannten Bildnissen Philipps IV., von der der Reiterstatue völlig verschieden. Wie sie nach Florenz gekommen sind, darüber schweigen Bücher und Archive. Die echten Vorbilder, die Velazquez malte, die Tacca besaß und für Rubens hielt, sind verschollen. Auch die beiden Rötelzeichnungen in den Uffizien haben mit Velazquez nichts zu thun.

Aber sehen wir uns die beiden Florentiner Bilder näher an. Das kleine im Pitti stimmt in den Maßen ungefähr mit dem Tacca'schen: 1,26 m, 0,91 m = $1\frac{1}{2}$ Ellen. Die Gangart des Pferdes ist aber anders, ebenso die Rüstung, und der Reiter trägt einen Hut. Das Bild ist eine genaue Wiederholung im kleinen des lebensgroßen Reiterbildnisses von Velazquez im Museum zu Madrid (1066). Dieses ist sehr wahrscheinlich dasselbe,

das er im Jahre 1644 während der Reise des Königs nach Katalonien in Fraga aufnahm, und das den Monarchen in dem Anzuge darstellte, wie er in das eroberte Lerida einritt. Damit stimmt das Alter des Reiters — der ein hoher Dreißiger scheint, während er 1634 oder 1639 kaum 30, höchstens 34 Jahre zählte. Endlich hat das Bildnis in Madrid als Pendant das der Königin Isabella, und ein solches Pendant in derselben Größe, und ebenfalls genaue Kopie des Madrider, hat sich 1874 auch zu der Leinwand im Pitti, in den Magazinen der Galerie gefunden. Das Paar ist also wahrscheinlich als Geschenk dem Hof übersandt worden. Solche Geschenke waren häufig: im Jahre 1642 wurde dem Prinzen Joh. Karl von Medici ein Bildnis des Königs in Diamanten zum Geschenk gemacht, wahrscheinlich in einem Medaillon. Von Gegengeschenken nach Spanien sind noch mehrere sehr schöne Bildnisse im Madrider Museum vorhanden: ich nenne nur die beiden herrlichen Sustermans (dort fälschlich Christofano Allori genannt, No. 7 und 8.)

Am wunderlichsten ist indes die Verwirrung bei dem lebensgroßen Reiterbild in den Uffizien. Dieses stimmt so genau mit der Beschreibung überein, die das Inventar von 1636 von dem Reiterbilde macht, das Rubens 1628 in Madrid gemalt hatte, daß man mit Recht gesagt hat, wenn man diese Beschreibung lese, so glaube man das Florentiner Bild vor Augen zu sehen. Da indes der Kopf nicht rubensisch ist, so hat man es wohl für einen Velazquez erklärt, der von einem Schüler des Rubens überarbeitet und mit Nebenfiguren in dessen Geschmack bereichert worden sei. Eine Analogie dazu wäre das große von P. Pontius gestochene Bildnis des Olivares nach Velazquez, für das Rubens selbst die umrahmenden allegorischen Figuren gezeichnet hat. Da Olivares sich in seinem ersten Briefe auf Rubensbildnisse beruft, was liegt näher als die Annahme, daß man jenen Rubens in Madrid für ihn kopiren ließ. Aber diese Annahme wird dadurch hinfällig, daß das Bild Philipp IV. in vorgerücktem Alter, mindestens als hohen Fünfziger, vorstellt. Es ist in der That unbegreiflich, wie Sir W. Stirling, P. Madrazo u. a. diesen Umstand übersehen und das Gemälde der Uffizien für das Tacca überschickte Reiterbild des Velazquez halten konnten.

Nicht nur die Komposition und die Nebenfiguren sind von Rubens entlehnt, auch die malerische Behandlungsweise, besonders der Landschaft, zeigt die Bekanntschaft mit seiner Manier. Letzteres fällt in die Augen, wenn man das kleine Bild im Pitti vergleicht: hier ist ganz der dem Velazquez eigene Massenkontrast des warmen, gelben und braunen Tons der Figur zu dem klaren grünblauen Luftton der Umgebung. Nur der Kopf und die Figur des Reiters zeigt die Madrider Schule, und dieser Kopf ist eben das Neue und Originelle des Gemäldes. Trotz dieser Mischung braucht man jedoch die Einheit der Hand nicht aufzugeben. Mehr als ein Madrider Maler dieser Zeit hat sich am Studium des Rubens gebildet, und der Schwiegersohn des Velazquez, Mazo, hat die Mehrzahl seiner Gemälde kopirt. In der That ist die wilde, fleckige, viele Tinten und kleine Touchen über und durcheinander webende Arbeit in dem Kopfe und Kostüme in der Art dieses Mazo, sehr verschieden von der einfacheren, mit wenigen breiten und sicheren Zügen und Tinten modellirenden Art seines Lehrers, dem er in der Auffassung ähnlich ist. Dem Mazo, der nach dessen Tode pintor de Camara wurde (19. April 1661) und seitdem die Mitglieder der königlichen Familie malte, mag das Bild um eben diese Zeit aufgetragen worden sein. Man wünschte, für ein Geschenk an einen auswärtigen Hof das Rubenssche Bild reproduzirt zu haben, nur für den Kopf saß der König aufs neue.

Das Bild hat stets einen bedeutenden Eindruck gemacht, wen man auch für den Verfasser halten mochte. „Gewaltig“ nennt es Burckhardt, „mit unglaublicher Beherrschung des Tons und der Farbe gemalt.“ Aus der Legirung des spanischen und flandrischen Elements entstand gewissermaßen ein neues Metall mit einem neuen wunderlichen Klang.

Philipp steht schon auf der Schwelle des Alters; sein Stern ist verdunkelt, die Schläge der vierziger Jahre in Haus und Staat sind über ihn gegangen. Er ist finster, gedunsen, apoplektisch. Aber der allegorische Hymnus, der für die unternehmenden, hoffnungsreichen Anfänge gedichtet war, ist wörtlich wiederholt: die donnerschleudernde christliche Bellona, diese Victoria-Fides, welche das Kreuz auf die Erdkugel pflanzt, der Mohr mit dem Helm, die Natter unter den Hufen: diese Allegorien sind im Geschmack jenes Erzengels Michael von Rubens, gestochen von Vorstermann, einst demselben Philipp im Jahre seines Regierungsantritts (1621) gewidmet. Er will noch immer das sein, was ihm Olivares als Knabe eingeredet hatte: Philipp der Große, bestimmt auszuführen, woran ein Philipp II. scheiterte. Damals bezogen sich jene schwülstigen Redefiguren in vlämischem Latein auf das ketzerische Holland. Jetzt, wo der Friede geschlossen war, konnte man sie etwa deuten auf Portugal; die Schlange im Gras war vielleicht der Herzog von Braganza.

Mitten in diesem stürmenden, flatternden, blitzenden Pomp schwebt, wie fremdartig, die Figur des Königs, schaut in seltsamem Kontrast das unbewegliche Antlitz, mit seinem phlegmatischen Stolz, seiner stumpfen Melancholie; die feste Gestalt noch immer königlich auf dem feurigen, sich emporbäumenden Roß; aus dem Leben gegriffen mit dem kalten Auge des unbestechlichen realistischen Beobachters. Wie die Statue eines finstern Cäsars bei einem modernen Fest, von buntem Pomp umgeben, im Widerschein eines Feuerwerks erglänzt, nur damit der starre Marmor um so fremder und menschenfeindlicher herabblicke.

Während Velazquez seinen Reiterbildern einsame Gebirgsscenerien oder Campagnen zum Hintergrund giebt, ist hier die Aussicht vom Madrider Schloß aus gewählt. Man sieht den Manzanares mit dem Steg nach dem Park (Casa del Campo), die Allee, rechts die Hügel von La Florida und der heutigen Martaña del Principe Pio, im Hintergrund die Kette des Guadarramagebirges [1]).

Wie viele Verhandlungen, Mißverständnisse, vergebliche Arbeit hätte man gespart, wenn Velazquez selbst, von dem ohne Zweifel der künstlerische Gedanke ausgegangen ist, auf seiner italienischen Reise in Florenz den Plan mit Tacca besprochen hätte. Daß er im Jahre 1629 an Florenz vorbeigereist ist, beweist jedenfalls, daß man damals noch nicht an die Statue dachte, die also kein langgehegter Plan war, sondern ein plötzlicher Einfall, veranlaßt durch die Gründung des neuen Lustschlosses. — Beiläufig, warum ist er vorbeigereist? War ihm die Wallfahrt nach Loretto wichtiger als ein Besuch der Tribuna und der Kapelle von S. Lorenzo? Wahrscheinlich mied er den Hof des Granduca. Er hatte Hofdienst genug in Madrid; er wollte hier in Italien allein seiner Kunst dienen. Sein eigentümliches Benehmen bei dem Kardinal Sacchetti in Bologna, die nicht abgegebenen Empfehlungsbriefe an die Kardinäle Ludovisi und Spada in Bologna geben

1) Das eine echte Bildnis des Velazquez befand sich vielleicht im Besitz der Königin Christine. Campori, Cataloghi, p. 362: Un ritratto del re Filippo quarto di Spagna, del Velasco, in tela in piedi alto pmi due e mezzo largo pmi due e due dita, con cornice dorata alla fiorentina. Das schönste Bildnis Philipps von Rubens, das mir bekannt ist, ist das im Palast Pallavicini Durazzo in Genua, es ist in ganzer Figur.

einen Wink. Vielleicht fand er sich bei den Großen nicht ganz seinen Ansprüchen gemäß behandelt; man sah dort in ihm nur den Maler; während er zu Hause doch auch Vertrauter und Hofbeamter war. Darauf wirft Licht ein merkwürdiger Brief, den der florentinische Gesandte in Madrid, Averardo de' Medici, welcher ihm eine Empfehlung nach Florenz geschrieben hatte, hinterher als Kommentar dazu dem Erzbischof von Pisa sandte. (22. September 1629). Darin heißt es: „Wenn er erscheint, so möchte ich weder daß ihm zuviel noch daß ihm zu wenig Ehre widerführe. Irgend ein Maler müßte ihn bei sich beherbergen. Ihre Hoheiten und der Prinz [Giovan Carlo] mögen sich ihm huldvoll erweisen; und wenn es auch unnötig ist, den Herrn Grafen an irgend etwas zu erinnern, so wünschte ich doch, daß alle fürstliche Personen ihn mit einem ganz runden Ihr anredeten[1]), weil er, wie gesagt, ein Günstling des Königs und des Grafen ist, und außerdem daß er uscier di camera ist, viel intimen Verkehr am Hofe hat; und ich wollte nicht, daß er sich hier bei den Höflingen und bei Ihren Majestäten rühmte, von unserem Fürsten Vostra Signoria erhalten zu haben, oder eine größere Höflichkeit als sich für einen Maler gehört: ich würde raten, daß der Großherzog sich ein Bildnis von ihm machen ließe, und ihm dann eine Halskette mit seinem Medaillon verehrte, indem er ihm gegenüberträte mit der Würde eines Königs, und ihn gut behandelte seinem Stande gemäß: weil man bei den niedern Spaniern ebensoviel verliert, wenn man sie zu wenig, als wenn man sie zu hoch ehrt."[2])

Das Bronzepferd.

Das „Pferd auf zwei Beinen" (wie man es am einfachsten nennen kann), hat den italienischen Bildhauern mehr als ein Jahrhundert „in den Knochen gelegen": es ist nicht erst das Erzeugnis des auf Bewegung um jeden Preis Jagd machenden „Baroccume". Die erste Idee kam aus derselben Region, der die beiden weltbekannten Kolosse der Frührenaissance entstammen, die Pferde des Donatello und des Verrocchio. Lionardo da Vinci, dieser große Pferdekenner, anatomisch wie praktisch, hat sich lange mit dem Problem herumgeschlagen. Wenn auch zum Aussprechen des letzten Worts über das Pferd des

1) Que el vos en los caballeros
es bueno para escuderos. Tirso de Molina, la huerta de Juan Fernandez I, 1.

2) Illmo e Revmo Sigre Frello Ossmo

Son più giorni che hò dato lettere di raccomandazione à un pittore fauorito del Rè et del Conte di Oliuares, chiamato Diego Velasches il quale è passato in Italia col marchese Spinola, et prima uuol ueder Lombardia e Venetia, e poi passerà à Firenze, e à Roma; quando cõparirà non uorrei chesele facesse ne troppo ne poco; bisognerebbe che qualche pittore lo hospitasse come da sè; S. S. A. A. et i Prnpi lo fauorissino; et se bene al Sr Conte e superfluo il ricordar cosa alcuna, uorrei non di meno, che tutte le persone de Principi lo chiamassero di un Voi muy redondo, pche egli come dico è fauorito dal Rè et dal Conte, et oltre all' essere uscier di camera, pratica molto adẽtro in corte, et nõ uorrei che egli si potesse uantar con i cortigiani di quà et cõ le mtà medme. d' hauer hauuto del V. S. da' nostri prnpi ò cortesia maggiore di quel che conuenga ad un Pittore; io consiglierei che il GDuca si facesse fare un ritratto dà luì; et poi li donasse una collana con la sua medaglia; mostrandosili con grauità di Rè, e trattandolo bene nel genere della sua professione; perchè con gli Spagnuoli bassi tãto si perde in stimarli poco, quanto in stimarli troppo, et à V. S. I. bacio le mani.

Di Madrid li 22 di Settre 1629.
Di V. S. Illma. e Revma.

Obbligmo. Frello e Serure
Auerardo Medici

Monsr. Arcivo. di Pisa.

Francesco Sforza die vollständige urkundliche Instruktion des Prozesses noch abgewartet werden muß, so scheint doch soviel unzweifelhaft, daß er eine Statue des springenden Pferdes im großen ernstlich vorbereitet hat, gesetzt auch, daß er für die schließlich ausgeführten Modelle — oder für eines desselben — wieder zu dem Schrittgang des Kapitolspferdes und der Pferde von S. Marco, die dem Pferde in Padua und Venedig als Vorbilder gedient haben, zurückgekehrt wäre. Die von ihm als Stützen für die Vorderbeine ersonnenen Figuren und Gegenstände — der gefallene Krieger, die umstürzende Vase, das dürre Bäumchen, wären unnötig bei einer Statuette oder einem Relief; vom ästhetischen Gesichtspunkt erscheinen sie zum Teil mindestens sonderbar. Lionardo scheint an die Entbehrlichkeit solcher Stützen gar nicht einmal gedacht zu haben, aber die zahlreichen Skizzen (besonders in Windsor) zeigen, wie sehr ihm daran gelegen war, wenigstens den Schein zu retten. Das glücklichste Motiv war der gefallene, mit dem Schild sich deckende Krieger, wobei der Schild bald nur die Hufe berührt, bald an das Ellbogenbein stößt. Das Motiv, mehr malerisch als plastisch, war verlockend für den Maler und Mechaniker; der erste, der es aufnahm, war Maler, Mechaniker und Bildhauer in einer Person, und hielt die Skulptur für um so bedeutender, je mehr sie sich der Malerei näherte; hier, bei der ersten Ausführung, waren Maler, Mechaniker und Bildhauer drei Personen.

Im Lauf des 16. Jahrhunderts haben wir Notizen über Nachahmungen des Lionardo'schen Pferdes, aber für Arbeiten dekorativer Art von vorübergehender Dauer: beim Einzug Leo's X. in Florenz (1514) liefert Jacopo Sansovino für den Platz von S. Maria Novella ein kolossales springendes Thonpferd mit einer neun Ellen langen Figur zu seinen Füßen, und bei der Vermählung Cosimo's mit Leonora di Toledo (1539) Tribolo ein ähnliches für den Platz von S. Marco, zwölf Ellen hoch, mit der Reiterfigur Giovanni's de' Medici, Verwundete und Tote unter sich [1]).

Tacca scheint der erste gewesen zu sein, der aus eigener Initiative den Entschluß gefaßt hat, ein korvettirendes Pferd im Großen auszuführen. Als im Jahre 1619 der Herzog Emanuel von Savoyen eine Bronzestatue verlangte, machte Tacca zu einem solchen Pferde hippologische und anatomische Studien unter Leitung des Stallmeisters Cosimo's II., Lorenzino (Baldinucci IV, 87). Das Modell von 1½ Ellen Höhe fand in Turin Beifall, aber das Verlangen des Herzogs, Tacca solle den Guß in Turin bewerkstelligen, hat die Ausführung verhindert. Der Künstler machte, damit seine Idee nicht verloren gehe, einen kleinen Bronzeabguß als Geschenk für den Herzog, über dessen Verbleib man mir in Turin keine Auskunft geben konnte. Diese, was den künstlerischen Hauptteil (das Hilfsmodell) betrifft, abgeschlossene Arbeit kam als Vorarbeit dem spanischen Pferd zu gute.

Die Anregung zur endlichen Verwirklichung kam also nicht aus Italien oder aus den Bildhauerkreisen, sondern es war eine Originalidee der Spanier. Die Frage, ob man nicht etwas Unerhörtes verlange, hat man sich dort schwerlich vorgelegt. Der Anstoß lag wohl weniger in Gedankenverbindungen der bildenden Kunst, als in solchen der Reitkunst. Die Zeit Philipps IV. war die Glanzzeit der spanischen hohen Schule, besonders weil der König selbst darin Virtuos war, und nach den kompetenten Zeugnissen fremder Diplomaten wie nach den enthusiastischen Schilderungen der Dramatiker alle Kavaliere seines Hofs übertraf. Die Maler Spaniens, Frankreichs und der Niederlande, selbst in die Lehren der gineta eingeweiht, stellten Kaiser, Könige und Feldherrn in korrekten

1) Vasari, X, 270; XIII, 78.

Posen dieser hohen Schule dar. Als daher die Statue Philipps IV. in Madrid aufs Tapet kam, war es jenen Herrn beinahe selbstverständlich, daß der Könnig als Künstler der gineta dargestellt werde; und zwar im „Schulen über der Erde"; weil sich darin „die Kraft und Gewandtheit des Pferdes und die Geschicklichkeit des Reiters" zu zeigen hat [1]). Hätte man keinen bestimmten Wunsch ausgesprochen, so würde man ohne Zweifel von der Statue Philipps III., die in Bezug auf die Größe das Muster sein sollte, nur eine neue Auflage erhalten haben, wie ja auch die Pferde Cosmo's, Ferdinands, Heinrichs IV. sich alle gleichen. Es ist wahrscheinlich, daß jenes Pferd Philipps III. damals in Madrid wenig mehr gefiel. Es ist nicht bloß äußerst phlegmatisch in der Bewegung — schwerfälliger als alle jene frühern — es geht auch in falschem Schritt. Die malerische Vorzeichnung hatte der steifste aller fürstlichen Bildnismaler, Pantoja de la Cruz, gemacht. Endlich war unverkennbar, daß die Schwere dieser aus hispano-brabantischer Kreuzung hervorgegangenen, für gerüstete Kavaliere bestimmten Pferde in ruhiger Bewegung besonders auffällt, während die Wirkung eine imposante genannt werden kann, wenn die Reitkunst ihr verborgenes Feuer anfachte und die gewaltige Maschinerie in gemessene Bewegung setzte.

Bei der Beurteilung des Tacca'schen Werks ist der Kardinalpunkt die Gangart des Pferdes.

Klar ist, die Idee des Hofes war, ein Pferd mit erhobenem Vorderkörper zu bekommen, das nur auf den Hinterfüßen ruhte. Wie beliebt diese Stellung war, zeigt ihr Vorkommen bei allen Reitergemälden in Madrid: Philipp III. und IV., Olivares; nur die Rosse der Damen gehn im Schritt. Über die bestimmte Gangart aber, in der die Erhebung ausgeführt werden sollte, drückte man sich nicht bestimmt und gleichförmig aus. Che salti ó faccia corvette, d. h. Aufrichtung um jeden Preis, und wie ein Vorschlag die Korvette. Es wird aber auch mehrmals Galopp gefordert (Briefe Serrano's vom 20. Sept. und 11. Dez. 1636). Baldinucci faßt alle diese möglichen Erhebungen — Galopp, Pesade, Korvette, Parade, u. s. w. — unter dem Begriff der levata zusammen.

Die Korvette, in der Calderon Philipp IV. beschreibt, war von diesem maneggio in aria, oder „Schulen über der Erde" für die Plastik besonders geeignet. Das Vorderteil wird nicht so steil erhoben wie bei der Parade und Pesade, aber längere Zeit hochgehalten; die Hinterhand ist so stark als möglich zusammengebogen, so daß in ihr der Schwerpunkt der Körpermasse liegt. Sie entspricht also dem plastischen Prinzip der Ruhe, und speziell des kritischen Wendepunkts zwischen zwei Bewegungsarten, nämlich zwischen dem Zurücksinken der Körperschwere auf die Hanken, und zwischen dem darauf folgenden Abschnellen der Rumpflast nach aufwärts und vorwärts. Auch die kräftige Ausbildung des Hinterteils, wie sie Pferde besitzen müssen, welche zur Ausführung solcher Schulen bestimmt sind, war technisch günstig. Diese Gangarten sind endlich wegen der parallelen Stellung des Fundamentes zusammengefaßter als der Galopp, bei dem auch die Vorderbeine ausgreifen.

Nun aber ist in unserer Statue weder die Korvette noch eine andere korrekte Stellung gewählt worden. Die Gangart ist eine gemischte, unklassifizirbare. Dies hat Baldinucci nach seinen fachmännischen Beratern folgendermaßen auseinandergesetzt. Die Stellung lasse sich nicht bei irgend einer Art der levata unterbringen. Tacca habe im Interesse des Gefälligen (grazioso) etwas zwischen Galopp, Korvette und Parade in der Mitte

1) Th. Heinze, Pferd und Reiter. Leipz. 1877. S. 334f.



Velazquez (?) pinx. W. Woernle sculps.

PHILIPP IV.

Uffizien zu Florenz.

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig. Druck v. Fr. Felsing. München.

liegendes gewählt, das man am besten als einfache levata bezeichnen könne. Korvette sei es nicht, weil es zwar die Vorderbeine anzieht, sich aber nicht ganz auf den Hanken hält, Bug und Kopf nicht hoch genug erhebt, die Hinterhand nicht genug senkt. Parade nicht, weil es vom Auge bis zur Spitze des Kreuzes eine fast gerade Linie, statt einer geneigten beschreibe, ebensowenig Galopp, weil es die Beine parallel aufsetze und den Kopf nicht



Bronzestatuette im Bargello zu Florenz. Nach einer Tuschzeichnung von A. v. Schroetter.

genug vorstrecke. — Das Pferd steigt, die Vorderfüße anziehend, wie wenn es, vor ein hohes Hindernis kommend, stutzte.

Die Abweichung von allen sonst bekannten Pferdedarstellungen in ähnlicher Stellung liegt mit einem Worte darin, daß die Hinterhand nicht mehr zusammengebogen ruht, sondern bereits geöffnet und im Aufschnellen begriffen ist. Das Pferd kann in dieser Stellung nicht verharrend gedacht werden; es ist schon im Begriff, den Körper nach vorn fallen zu lassen. Diese Stellung hat einen dreifachen Nachteil, einen hippologischen, ästheti=

schen und technischen. Sie ist nach der Ansicht der Kenner der Reitkunst nicht korrekt, eine „naturwüchsig unartige, nicht schulgerechte Position" [1]).

Sie ist plastisch bedenklich, weil sie den kritischen Wendepunkt bereits überschritten hat; weil der gewählte Moment der schon im Abschnellen begriffenen Hanken eine der Stellungen ist, die vom Auge nicht festgehalten werden, wie deren die Augenblicksphotographie in großer Zahl vorführt.

Endlich ist der Schwerpunkt vom stützenden Hinterteil weggerückt und es entsteht ein ungeheures Übergewicht der Vorderseite.

Sollte diese Abweichung auf Rechnung des Bildhauers fallen? Wohl kaum. Er, dem die Modellirung eines korvettirenden Pferdes geläufig war, wird sich nicht freiwillig Schwierigkeiten geschaffen haben. Die Stellung war ihm durch das vom Hof in Madrid übersandte Modell aufgezwungen. Zwei Versuche nach diesem Modell sind wahrscheinlich die beiden Bronzestatuetten im Bargello, eines Pferdes allein, und eines Pferdes mit Reiter. Das Pferd ohne Reiter ist das schwerere, stimmt ganz zu dem Typus der spanischen Rasse, der Kopf ist kleiner, mit Ramsnase, die Mähne länger, die Details eingehender behandelt, die Anordnung des Fundaments symmetrischer. Das Pferd mit Reiter ist etwas leichter; der Kopf ist größer, aber die Hinterbeine sind mehr gespreizt, die Vorderfüße nicht ganz parallel angezogen. Der Reiter scheint nach den übersandten Zeichnungen der Figur, aber vor Eintreffen des Bildnisses gemacht zu sein, er ist bartlos und hat kaum eine vage Ähnlichkeit mit Philipp IV. Vielleicht gehen diese Pferde zurück auf das Modell des Montañes.

War aber die Attitüde in Madrid ausgedacht worden, am Centralsitz der hohen Schule, wie ist man darauf verfallen? Da hippologische und technische Erwägungen dagegen sprechen, so blieben nur ästhetische übrig (das grazioso Baldinucci's). Aber die in diesem Punkt gewiß kompetentesten Personen, die Maler, haben nie etwas Ähnliches versucht.

Hierüber kann ich nur eine Vermutung aussprechen, die ich für nicht mehr gebe, als sie ist. Man werfe einen Blick auf die kühne, unternehmende, fast herausfordernde Haltung und Bewegung des Reiters! Zu ihr scheint eine bereits aufsteigende Bewegung des Pferdes besser zu passen als die nach hinten zusammengesunkene. Auch die Horizontallinie des Pferderückens, die damit zusammenhängt, entsprach mehr der Grandezza des Sitzens eines königlichen Reiters, als die schräge.

Die technische Schwierigkeit, die in dem nun ganz nach vorn geworfenen Übergewicht des Pferdekörpers lag, galt in Florenz anfangs für unüberwindlich. „Das Verlangen des Hofs, in dem schmalen Raum der Sohle zweier Hufe eine Masse von gut achtzehntausend Pfund festzustellen, die ganz nach vorn dringt", schien ein „chimärischer Gedanke". Wie könne man außerhalb der Figur des Pferdes, unter oder über der Erde, ein Gleichgewicht finden für einen so ungeheuren Vorsprung?

Man muß hier zweierlei Arten von Schwierigkeiten unterscheiden. Die eine wird bei jedem, auch dem im Schwerpunkt unterstützten Bronzepferd vorkommen; die andere entsteht bloß in dem eben geschilderten Fall. Immer wird das große Gewicht drohen die Hinterbeine zusammenzudrücken, zu verbiegen, zu brechen, man muß deren Tragfähigkeit also künstlich verstärken. Dazu wendet man starke Stahlstangen an, die man in die Hinterbeine legt, und die beim Guß von der Bronze umflossen werden. Tacca machte

---

1) Dir. A. v. Rueff, briefliche Mitteilung. Vgl. dessen Anleitung zur Kenntnis des Äußern des Pferdes. Berlin 1870. S. 298 ff.

die Hinterbeine massiv und ließ die Dicke der Schale des Körpers zweckentsprechend zu- und abnehmen. Der Rumpf war aus zwei Hälften hergestellt; die kleinen Teile hatte er, wie er besonders bei den konkaven und unterhöhlten Partien immer pflegte, einzeln gegossen; das Pferd bestand aus vierzehn Gußstücken.

Die andere Schwierigkeit und Gefahr kam bloß durch die Verrückung des Schwerpunkts. Durch dessen Verlegung nach vorn entsteht die Tendenz einer rotirenden Bewegung, welche den Stützpunkt, wie Baldinucci sagt, in die Höhe treibt, — nach der dem abwärtsstrebenden Vorderteil entgegengesetzten Richtung. Auch Galilei vernahm von der Verlegenheit Tacca's; er war es, der nach handschriftlichen Mitteilungen, die Baldinucci für glaubwürdig hält, jenem ein Mittel angab, die Statue festzustellen. Er solle die Hinterfüße auf einer schiefstehenden Platte ruhen lassen und an dieser einen Bronzebalken (travetta) befestigen, der fast die Länge der Hervorragung des Pferdes erreiche. Der Druck jenes Übergewichts treibt diesen Balken nach unten, wo er in dem aufgemauerten Basament, in das er eingeschlossen ist, und in dessen Fundamentirung hinreichendem Widerstand begegnet.

Das Pferd ist weniger schwer ausgefallen, als die wuchtigen Rosse, die man auf den Gemälden des Velazquez sieht und die ohne Zweifel Porträts waren. Daß es aber auf ein solches zurückgeht, beweisen einzelne Charakteristica, z. B. die bis fast auf den Boden reichende Mähne. Zu einer treuen Wiedergabe fehlten Tacca die Modelle kordobesischer Zucht, die im Marstalle Ferdinands II. wahrscheinlich nicht vertreten waren. Die königlichen Pferde in Madrid waren nicht bloß mächtig und starkknochig, sondern auch fett. Kein Pferd, das der König einmal geritten hatte, durfte fortan von jemand anders bestiegen werden. Daher wurden diese Pferde wenig gebraucht, „sie barsten vom Fett wegen ihres Müßiggangs im Marstall". —

„Vielleicht ist dies die beste Reiterstatue, welche die neuere Kunst noch hervorgebracht hat. . . Kühnheit des Entwurfs, durchgeführte Schönheit der Arbeit, Lebendigkeit von Roß und Reiter." So urteilt Sir W. Stirling[1]), und er hat vielleicht nicht zu viel gesagt. Das kühne Werk hat seitdem viele Nachahmungen gefunden, aber die meisten leiden an schwereren Fehlern als dieser erste Versuch. Wie viel Worte sind verschwendet worden über das am anderen Ende Europa's fast anderthalb Jahrhunderte später errichtete Denkmal Peters des Großen! Es trägt freilich den Charakter einer haltlosen, tastenden Übergangszeit. Es war einer der nicht selten vorkommenden Humore der Kunst, die unseren regierungsscheuen „allzeit Minderer des Reichs" zu einem Typus ritterlich-königlichen Wesens machte, und die Statue des gewaltigen Schöpfers des Zarenreichs der „empor sich schraubenden Ohnmacht", seinen Kopf einer Dame in die Hände spielte.

Transport und Aufstellung.

Von allen den Ständen, die in dieser abhängigen materiellen Welt mithelfen mußten zur Geburt eines so umständlichen Kunstwerks: Minister, Stallmeister, Könige, Maler, Mechaniker, Gießer, Steinmetzen, fehlen nun bloß noch die spanischen Maultiertreiber, Gobernadoren und Kassirer, als Retardationselemente. Die vollendete Statue blieb eine Zeitlang in der Loggia des Tacca'schen Hauses ausgestellt. Die Florentiner waren

1) Annals of the Artists of Spain II, 125.

sehr eingenommen davon und meinten, alle Pferde des Gian Bologna und des Tacca selbst seien hier überboten[1]).

Die Statue Philipps IV. war das letzte Werk Pietro Tacca's. Auf einem Riemen des Pferdes steht: Petrus Tacca fecit Florentiae anno salutis MDCXXXX, die Jahreszahl seines Todes. Er hatte gegen Crinelli bei einem Besuch in der Werkstatt die Ahnung ausgesprochen, daß er die Vollendung nicht erleben werde. Noch ehe sie auf spanischem Boden gelandet war, starb er (am 26. Oktober), nach Baldinucci aus Verdruß über die Chikanen, die er von den Ministern zu erleiden gehabt. Nach der von seinen Erben eingereichten Information, die Domenico M. Manni mitgeteilt hat (Florenz 1774), hatte er weder für die Statue Philipps IV., noch für die Cosmo's, Henri's IV., der Sklaven von Livorno, der Dovizia mehr bekommen als das Metall aus dem Fort und den Sold seiner Leute; erst seit 1625 erhielt er 25 Scudi monatlich. Nach einer Denkschrift der Söhne Tacca's, die Zolfanelli aus dem Archiv von Carrara mitgeteilt hat (vgl. Zahns Jahrbb. IV, 95), hätte er von den 10 000 Scudi, die ihm gebührten, nur 900 ausgezahlt erhalten.

Er hatte seinen Sohn Ferdinand vorausgeschickt, der die Aufstellung im Parke besorgen sollte. Ferdinand war der älteste seiner beiden Söhne (geboren 1619), seine Mutter hieß Lucrezia Pellegrini von Carrara, der Erbprinz Ferdinand war sein Pate. Er ist der Urheber des bronzenen Altarvorsatzes in S. Stefano zu Florenz. Auf dem Schiff selbst kam Attilio Palmieri mit zwei Gehilfen, die auch den Transport nach Madrid leiten sollten. Nachdem dasselbe Anfang März auf der Rhede von Alicante erschienen war, ging es nach Cartagena, wo die Ladung gelöscht wurde. Die Meinung war stets gewesen, daß die Statue als Geschenk des Großherzogs übergeben werden, aber im Hafen von den spanischen Beamten in Empfang genommen und auf Kosten des dortigen Hofes an ihren Bestimmungsort gebracht werden solle.

Aber man hatte vergessen, dem Gesandten Gabrielle Riccardi über diesen Punkt Instruktionen zukommen zu lassen[2]). Als nun Olivares, freudig aufgeregt über die Kunde der glücklichen Landung, Riccardi aufforderte, die Nachricht sogleich S. Maj. persönlich zu überbringen, befand sich jener in nicht geringer Verlegenheit. Er machte Ausflüchte, die aber nicht anschlugen. Er beschloß, die Nennung seines Fürsten zu umgehen; aber „damit er nicht um vier Worte willen eine Audienz erbeten habe", hatte er Tacca junior mitgenommen, den er dem König vorstellte. Der Großherzog war darüber sehr verdrießlich. Der König schien sich für den jungen Künstler zu interessiren, am 29. Mai kam ein Auftrag, vier Bronzelöwen für die Basis des Denkmals anzufertigen, auf Kosten S. Maj., sowie vier Evangelisten für die königliche Kapelle.

Olivares betraute Ferdinando Tacca noch mit einer anderen Kommission, welche die Meinung der Spanier von der Kompetenz ihrer östlichen Vettern auch in einer minder rühmlichen Kunst bezeugte. Er sollte zwei Gifte liefern, einen Nikotinextrakt und eine Arsenikmischung. Riccardi meint, sie seien für den hochverräterischer Pläne überführten Medina Sidonia bestimmt (bei dem indes so starke Mittel sich als nicht nötig herausstellten).

---

1) Sebene stimo che questo sia per valere qualche cosa più degli altri quattro suddetti, bemerkt Arringhetti in einem Brief vom 17. März 1639, worin er die Kosten vergleicht: Cosmo 5500 scudi, diese 8070. In einem spanischen Inventar wird es zu 40000 doppie taxirt.

2) Tampoco con questa lettera mi vien detto, se questo Canallo passi per donativo, o altro (6. März 1641).

Dem Minister in Florenz ist es unangenehm, daß man sich dazu bereitwillig gezeigt habe[1]).

Es dauerte nicht weniger als ein volles Jahr, bis die Kisten auf der Werft von Cartagena in Bewegung gesetzt werden konnten, obwohl der absolute König und der allmächtige Minister vor Ungeduld verzehrt wurden, die Statue aufgestellt zu sehen. Der letztere versicherte zwar jede Woche, die nötigen Befehle erlassen zu haben, aber er hatte jedesmal vergessen, die bewegende Kraft, die Realen, beizulegen. Da fehlte es den Italienern nicht an Anlaß, sich pazienza! zuzurufen. Riccardi empfahl ihnen diese Tugend, die ja auch Seine Hoheit haben müsse, der die Unkosten ihres langen Aufenthalts zu tragen habe (18. September, siccome l'haverà S. A. della spesa). Der Proveedor de la casa de S. M. in Cartagena wollte sich auf nichts einlassen, nicht einmal die beiden vierrädrigen Wagen wollte er vorläufig bestellen. Er habe weder Befehl noch Geld dazu. So verstrich Monat auf Monat. Riccardi streckte hundert Dukaten vor, damit die drei Leute in Cartagena nicht verhungerten. „Dies Geschenk, sagte er, ist zur bösen Stunde gekommen, nun werden wir am Ende noch die Transportkosten tragen müssen." Es schien nichts anderes übrig zu bleiben, wenn man nicht die drei bis an ihr Ende in Cartagena unterhalten wollte. Inzwischen war der Befehl ergangen, die Fundamente im Park von Buen Retiro zu legen. Zwar vergingen Monate, bis jemand eine Hand aufhob, doch wurden sie eher gelegt, als die Statue in Bewegung kam. Jemand entdeckte, daß man die Anweisungen für die königlichen Livreen teilweise dazu verwenden könne. Dieser Fonds mußte nämlich für so viele andere Bedürfnisse herhalten, daß die Livreen nur alle zehn Jahre erneuert werden konnten. Endlich, nach fünf Monden Harrens, erschien im Juli der Gobernador von Murcia mit der Ordre von Madrid in der Hand — aber ohne Geld! Eine ordine di burla! rief Palmieri. Doch schrieb er einen bando aus an Transportunternehmer; man wird einig um 53 000 Realen; ein Kurier geht nach Madrid, um die Genehmigung und das Geld zu holen. Aber keine Antwort kommt, obwohl der Gobernador mit jeder ordentlichen und außerordentlichen Post schreibt. Der Herbst naht heran, mit seinen tropischen Regengüssen, wo die Fahrstraßen der Mancha unwegsam werden. Zwei Flüsse, viele Moräste sind zu passiren, nicht für zehntausend Dukaten wird es dann jemand wagen. Währenddem sitzt unser armer Giftmischer in Madrid müßig, und er arbeitete so gern daheim für Brot und für die Kunst; er denkt an die Sachen, die der Vater unvollendet zurückgelassen, und die nun vielleicht in die vier Winde zerstreut werden. Man gestattet ihm endlich in Florenz, um seine Entlassung zu bitten. Aber nicht im Ernst, denn wer sollte die Aufstellung des Kolosses zustande bringen? Nur um sie anzutreiben, da sie wissen, daß sie seiner nicht entraten können; bleiben muß er, bis das Pferd aufgestellt ist.

Im November ist es so weit, daß alles auf die Wagen geladen ist. Einige kleine Stücke, die Marmorbasis, gehen auf elf Wagen voraus. Aber für die Hauptlast fehlt das Zugvieh. Im Anfange des neuen Jahres (1642) kommt der Gobernador wieder nach Cartagena, wo er, als Veedor general del armada, zehn Galeeren kriegsbereit machen soll. Er flucht, er werde nicht vom Platz weichen, bis er alles auf dem Wege nach Madrid sehe. Nun geht der Kampf los mit den Fuhrunternehmern. Einer verlangt 38 000 Realen (Nominalwert = 7600 Mark); aber er will erst im Mai fahren, statt im

1) In ogni maniera, schreibt er, si da causa al confermarsi sempre il concetto dell' essere noi altri Italiani (maestri durchstrichen) esperti in simile arte.

März. Ein anderer kommt und stellt 42 Paare Ochsen zur Verfügung. Aber der Gobernador, dessen Geduld zu Ende ist, besteht darauf, daß er sofort aufbrechen müsse, auf die Gefahr, unterwegs mit seinen Bestien liegen zu bleiben. So bleiben die Wagen stehn bis Anfang März; die Cartagener sind überzeugt, sie werden da vermodern. Aber am 5. setzten sie sich auf der Carretera nach Madrid in Bewegung. Am 17. schreibt Palmieri aus Molina, zwei Leguas diesseits Murcia, wo ein gefährlicher Flußübergang über den Segura zu machen ist. Am 10. Juni, nach vierzehnwöchentlicher Fahrt, war endlich alles (sin novedad) in Madrid.

Aber dort sah der Horizont ganz anders aus als beim Beginn der langen Reise, vor 21 Monaten. In Buen Retiro war es still und melancholisch geworden, in Madrid sah man statt der koketten Hofkavaliere wilde Soldateska, statt der Klänge von Guitarren und Cymbeln wirbelte die Werbetrommel. Der König war auf dem Weg zum Kriegsschauplatz. „In solchen Zeiten, schreibt Tacca den 26. April, wäre es schicklicher, Kriegsgeräte hieherzufahren, als Triumphdenkmäler!“ Er mußte mit jenem Schreiben für Olivares dem Hofe nachreisen, nach Cuenca, dann nach Molina de Aragon. Hier wurde denn das Versäumte nachgeholt, und das Werk dem König förmlich als Geschenk Ferdinands II. präsentirt. Riccardi hielt es für angezeigt, mit Rücksicht auf den Ernst der Lage hinzuzufügen: „indem er in dieser Kinderei (niñeria) S. Maj. mit größter Bereitwilligkeit diene, wünsche er es in Dingen von größerer Wichtigkeit zu können“.

Auch mit dem letzten Akt, der Aufstellung, ging es natürlich nach dem Grundsatz der spanischen hohen Schule: möglichst wenig Weg in möglichst langer Zeit. Alle Anstrengungen Tacca's und Palmieri's „konnten die Natur dieser Arbeiter nicht ändern“. Tacca war in Buen Retiro einlogirt worden; das Geld wurde beschafft durch Verkauf der Ernte der Obstgärten. Der Ärmste aber hatte viel Unkosten; nur um endlich einmal dieses Volk loszuwerden (spedirsi), „das mit seiner Gravität und Phlegma mich noch wahnsinnig machen wird“. Außer der Zusammenlötung der Gußstücke und der Ziselirung hatte er auch das Antlitz des Königs überarbeitet, nachdem er diesen selbst gesehen [1]), und mit so gutem Erfolg, daß auch die Königin ihren Gemahl sehr ähnlich (naturalissimo) fand. Die Züge sind schärfer, der Ausdruck lebhafter als auf irgend einem seiner Bildnisse. Die ganze Gestalt atmet Thatenlust. Keine Ausstellung kann das Lob dieser Figur einschränken.

Der Zufall hatte es so gewollt, daß ein Denkmal, wie es etwa nach einer glücklichen Kampagne paßte, in dem Augenblick ankam, wo man die Saat zwanzigjähriger Mißregierung in den in Ost und West aufflammenden Empörungen zu ernten begann. Diese Katastrophe schien den König aus seinem Vergnügungsleben aufzurütteln und er setzte es dem zähen Widerstand seines Ministers ungeachtet durch, der gegen die Katalonier operirenden Armee zu folgen. Die Reise, die Musterungen, der Gedanke sich seine Provinz selbst wieder zu erkämpfen, regten ihn tief auf, ihm schien ein neues Leben sich zu eröffnen. Olivares konnte sich nicht mehr halten; die Statue war seine letzte That; kaum drei Monate später erhielt er das Billet, das seinen Fall besiegelte (17. Januar 1643).

Kurios ist, wie bei der Besichtigung sich alles so wiederholt wie vor 26 Jahren. Wieder ist der Kronprinz zuerst da, der öfters schon danach gefragt hatte; im September wird ihm das Pferd in seinem Bretterverschlag gezeigt. Zwei volle Stunden fragt er Tacca aus, erkundigt sich angelegentlich nach der Technik des gewaltigen Gußes, und der Italiener verfehlt nicht, ihm den Wert dieser cosa unica begreiflich zu machen. Don

1) È vero che io li ho fatto qualche cosa dopo aver visto S. Mag^{a}. 18. Oktober 1642.

Baltasar schloß, ganz wie sein Großvater damals, mit dem etikettemäßigen Kompliment: Basta che sea enviado del Granduque de Florencia para ser cosa singular; gleich als wäre der Souverän irgendwie als der eigentliche Autor der Geschenke anzusehn, die er seinem Hofkünstler aufzugeben (und nicht zu bezahlen) geruhte. — Am 29. Oktober war die Aufstellung vollendet.

Auf den oft in spanischen Privatgalerien vorkommenden Ansichten von Buen Retiro sieht man mehrmals die Statue in der Mitte ihres Parterre; so in einer der Ansichten aus der Galerie Salamanca (zweimal, 1867 und 1875, im Hôtel Drouot unter den Hammer gebracht, Nr. 42 und 46); ebenso in dem Gemälde der beiden Hofzwerge mit dem großen Hund, von Jan van Kessel in der Galerie Raczynski in Berlin (Nr. 114). Hier steht die Statue im Hintergrund, vor der rotgetünchten Mauer des Theaters mit Nischen und Statuen; ringsum sind Blumenvasen aufgestellt.

Zehn Jahre später, als der Großherzog Grund hatte, sich dem spanischen Hof dankbar zu erweisen, wußte man kein passenderes Geschenk als wieder eine Reiterstatuette Philipps IV. Die Veranlassung war folgende. Der toscanische Gesandte Incontri hatte mit Erfolg gegen die Genueser manövrirt, deren geheime Machinationen zur Annektirung von Pontremoli er entlarvte; so verschaffte er diesen wichtigen Platz durch seinen Einfluß bei Hofe dem Großherzog. Nun war der damalige Minister Don Luis de Haro dafür bekannt, daß er keine Geschenke annahm. Aber da fand sich eine Statuette Louis' XIII. von massivem Gold, die man jetzt keinen Grund mehr hatte, an ihre ursprüngliche Adresse abzugeben; man vertauschte die Figur des Reiters mit der seines königlichen Schwagers und präsentirte sie Don Luis, „damit er auch zu Hause, wenn er nicht das Glück der Unterhaltung mit S. Majestät genieße, dennoch in gleicher Weise des Anblicks des geliebten Herrn teilhaftig werden könne". Haro beeilte sich, die Statuette seinem König zu verehren. Sie stand auf einer Basis in reichster florentinischer Mosaik. Philipp ließ sie sofort in dem neu eingerichteten achteckigen (ochavada) Saal, einer Art Tribuna Madrids aufstellen. Die junge Königin Marianne und die Prinzessin Maria Teresa verrieten große Sehnsucht, auf dieses Kleinod wenigstens eine Expektanz zu bekommen. Die Königin verlangte es für den Thronfolger, mit dem sie den Gemahl noch zu beschenken hoffte; die Infantin als Hochzeitsgeschenk, bei ihrer Vermählung mit dem Dauphin. Und hier war es, wo der König einmal laut lachte und sagte: „Ihr macht die Rechnung ohne den Wirt, denn da das Pferd samt Untersatz (tavolina) bereits in der Tribuna steht, so bin ich nicht mehr Herr darüber; denn alles, was in diesen Raum kommt, das gilt als eingekammert für die Krone".

Das große Standbild wurde während der Minderjährigkeit Karls II. von dem Günstling der Regentin, Valenzuela, aus dem Parke entfernt und über der Hauptfassade und dem Portal des königlichen Schlosses aufgestellt. Dort ragte es mehrere Jahre bis zur Ankunft des Don Juan d'Austria (1677), der die Statue von diesem gefährlichen Standort wegnehmen und nach Buen Retiro zurückbringen ließ. Im Jahre 1844 wurde es auf den Platz vor dem Bourbonenschloß (Plaza de Oriente) versetzt, der bisher eine Wüstenei gewesen war und nun auch mit schönen Gartenanlagen geschmückt wurde. Der Platz war auch historisch passend gewählt: an demselben Punkt und in derselben Richtung war der König unzähligemal so zu Pferd gesehen worden, wenn er (bizarramente) von dem alten Schlosse aus nach Buen Retiro ritt, umgeben von seinen Kavalieren. Ein Bildhauer Francisco Elias machte Reliefs für die sehr hohe Basis: Philipp IV., wie er

Velazquez das Kreuz von S. Jago erteilt, eine Fama, die Quevedo einen Lorbeerkranz reicht; darunter sieht man zwei Flüsse und vier Bronzelöwen. Die Inschrift läßt zwischen den Zeilen lesen, daß diesmal (so ändern sich die Zeiten) die Ehre der neuen Aufstellung weniger Philipp IV. gilt, als Tacca: per la gloria de las artes y ornamento de esta capital.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

II.

Hatte uns schon die allgemeine Physiognomie dieser ersten Frühjahrsausstellung an und für sich eine unangenehme Überraschung geboten, so wiederholte sich dieselbe in einem noch stärkeren Grade, als die Verleihung der Medaillen bekannt wurde. Daß Freiherr von Ferstel für seinen stolzen, von dem großen monumentalen Geiste der italienischen Renaissance beseelten Entwurf zum Hauptgebäude der Wiener Universität die große goldene Medaille erhielt, fand jedermann in der Ordnung. Es war eine Art Sühne für seine Umgehung bei der Preisverteilung in der Konkurrenz um das Deutsche Reichstagsgebäude und — ach! — die letzte große Auszeichnung, die dem schaffensgewaltigen Meister im Leben zu teil werden sollte. Auch Siemering hatte dieselbe Auszeichnung für sein Lutherdenkmal für Eisleben wohl verdient. Man wunderte sich nur, daß dieser ebenfalls mit echt monumentalem Sinne begabte Künstler die große goldene Medaille nicht schon längst besaß. Wenn wir uns nur an Berlin halten wollen, so hätte er dieselbe schon um seines Graefedenkmals willen vollauf verdient. Das Lutherdenkmal war auf dem schönen Platze vor dem Polytechnikum in derselben Gestalt errichtet, wie es in Eisleben zur Aufstellung gelangen wird: die kolossale Bronzefigur des Reformators im Habitus des Predigers, das Haupt mit der Kappe bedeckt, in der Linken die Bibel und mit der Rechten die Bannbulle zerknitternd, auf einem würfelförmigen Sockel von polirtem Granit, welcher mit vier Bronzereliefs geschmückt ist, die zwischen gotische Eckfäulen in oben oval abgeschlossene Nischen eingelassen worden sind. Die Gestalt ist schlicht und einfach, ohne jedes falsche Pathos, aber doch wuchtig und in vollkommen monumentaler Haltung dargestellt. Es war für den Künstler keine leichte Aufgabe, sich neben Schadow und Rietschel noch einen eigenen Weg zu bahnen. In noch hellerem Glanze zeigt sich die Originalität seines Geistes und seiner Erfindungskraft in den vier oben abgerundeten Sockelreliefs. Die Figuren erscheinen nur in ihrer oberen Körperhälfte, und zwar sind sie in so starker Rundung herausgearbeitet, daß man an den malerischen, kräftigen Stil der Donatello-Reliefs erinnert wird. Die Charakteristik ist aber bei weitem freier und lebendiger, etwa wie wir sie an den Porträtbüsten der Florentiner Quattrocentisten oder an den Bildnissen eines Holbein bewundern. Indessen sind die Reminiscenzen nur allgemeiner Art und im Grunde wohl nur auf die gemeinsame Quelle, ein liebevolles Naturstudium, zurückzuführen, dessen Resultate unter der Hand des modernen Meisters von jeglicher Befangenheit und Gebundenheit frei geworden sind. Auf dem vordersten Relief, gleichsam dem Titelblatt zu dieser abgekürzten, echt volkstümlichen Chronik aus Luthers Leben, schleudert der Engel des Herrn den Teufel, den Antichrist, mit dem Wappenschilde des Reformators zu Boden. Auf der linken Seite des Sockels ist Luther mit der Bibelübersetzung beschäftigt, auf der entgegengesetzten Seite disputirt er mit Eck, und auf der Rückseite sieht man ihn im Kreise seiner Familie dem Dienste der Frau Musika obliegend. Der vortrefflich gelungene Bronzeguß und namentlich die warme, eines jeden störenden Glanzlichtes entbehrende Färbung des Metalls geben der Hoffnung Raum, daß die Überlegenheit der Franzosen in dieser Technik auf die Dauer nicht bestehen wird. So war auch diese zweite große Medaille gerechtfertigt.

Aber die dritte! Die Courtoisie ist gewiß eine „Blüte edelsten Gemütes“. Wenn diese Tugend jedoch immer wieder auf Kosten der eigenen Landsleute zu Gunsten der Fremden geübt wird, und nicht auch positive künstlerische Gründe den Ausschlag geben, so ist es am Ende an der Zeit, mit diesem System zu brechen und an der Stelle liebenswürdiger Höflichkeit Frau Themis walten zu lassen. Der Patriotismus kann dabei ganz außer acht bleiben. Möge nur das wirkliche Verdienst in die Wagschale fallen und der unablässigen Verherrlichung des Fremdländischen im eigenen Hause ein Ende machen, welche nur dazu angethan ist, das



Studienkopf von Hermann Prell (vergl. S. 367).

Ansehen der ohnehin schon schwer geschädigten deutschen Kunst zu untergraben. Als der Belgier de Groot für seine grandios konzipirte Personifikation der „Arbeit“ durch die bronzene Kolossalstatue eines Erdarbeiters die große goldene Medaille erhielt, hatte niemand an der Berechtigung dieses Urteils etwas auszusetzen. In diesem Jahre aber ist die höchste Auszeichnung dem belgischen Porträtmaler Emile Wauters für zwei große Bildnisse zu teil geworden, deren Mängel so augenfällig waren, daß sie durch die Vorzüge einer distinguirten Auffassung nicht aufgewogen werden konnten. Und selbst diese Vornehmheit der Auffassung war zum Teil nur durch eine sentimentale, krankhaft abgedämpfte Färbung erreicht worden. Das eine der Porträts zeigt eine Dame in ganzer Figur, in einem Boudoir von luxuriöser Ausstattung vor einem Klaviere stehend: das Antlitz von interessanter Blässe überzogen, fast wachsbleich, und damit harmonirend ein Ensemble von grauen, grünen und mattblauen Tönen, welche auf eine möglichst neutrale Basis herabgestimmt waren. Auf dem anderen sah man einen etwa vierzehnjährigen Knaben zu Pferde am Meresstrande, Pferd und Reiter in Naturgröße, aber so steif und leblos gemalt, daß sich dem Beschauer der Vergleich mit

lackirtem Blech unabweisbar aufdrängte. Das Pferd insbesondere ließ unter den massigen Formen die Existenz eines normalen Knochengerüstes nicht vermuten. Man würde am Ende kein Wort über die Prämiirung so mittelmäßiger Werke verlieren, wenn dieselbe nicht sehr ernste Folgen hätte. Die jüngeren Künstler, welche an die Autorität der Medaillen glauben, sehen in diesen Bildern etwas Nachahmenswertes und werden so auf verführerische Irrwege geleitet, aus welchen sich nur ganz gesunde und starke Naturen zur rechten Zeit wieder auf die gerade Straße hinausfinden können.

In Konkurrenz mit Wauters soll Ferdinand Keller in Karlsruhe gestanden haben, der jedoch nicht die nötige Stimmenzahl erhielt, obwohl das von ihm ausgestellte Porträt einer Dame in schwarzem Atlaskleide, von einem braunen Hunde begleitet, sowohl nach der malerischen Seite eine glänzende Bravourleistung, als auch in Bezug auf Feinheit der Charakteristik ausgezeichnet war. Wie viele andere Bilder der Berliner Ausstellung ist auch dieses nach Schluß derselben nach München gewandert. Um bei der diesjährigen Mißernte eine Beteiligung Berlins resp. Düsseldorfs an der Münchener Ausstellung überhaupt zu ermöglichen, sah man sich nämlich genötigt, eine Quintessenz der Berliner Ausstellung einfach nach München zu transportiren, und da die letztere erst am 1. Juli geschlossen wurde, mußte die Eröffnung der Berliner Säle in München, ebenso wie die der französischen Säle, die zumeist aus den Erträgnissen der letzten Salons gefüllt wurden, bis zum 1. August verzögert werden. Wir sehen also die besten Bilder der Berliner Ausstellung, und zwar unter erheblich günstigerer Beleuchtung, in München wieder, und werden daher in unseren Berichten über die Münchener Ausstellung, welche im nächsten Hefte beginnen werden, auf dieses und jenes Bild zurückkommen müssen, u. a. auch auf das Kellersche, von welchem wir zugleich eine Radirung zu geben gedenken. Aus diesem Grunde können wir uns, um Wiederholungen möglichst zu vermeiden, in dem gegenwärtigen Bericht auch auf diejenigen Werke beschränken, welche nicht nach München überführt worden sind.

Auf dem Gebiete des Porträts waren außer den Genannten und Knaus, dessen meisterhaftes Bildnis seiner Gattin in München mit der ersten Medaille gekrönt worden ist, noch Biermann (ein figurenreiches Gruppenbild von geistreichem malerischen Vortrag in einer Kombination von van Dyck und Watteau, aber etwas starr und einförmig in der Charakteristik), Breitbach, Bülow, Dielitz, Encke, Freyberg und Paulsen mit tüchtigen Leistungen vertreten, während Gustav Richter uns an Besseres gewöhnt hat, als uns seine beiden Damenbildnisse boten, von denen das eine, in ganzer Figur, in München wiederkehrt. Überraschend geistreich und lebendig war dagegen das kleine Bildnis eines jungen Mannes von Chr. L. Bokelmann, eine überaus feine koloristische Studie innerhalb der Grenzen von Schwarz und Grau bei diskreter Hervorhebung des Inkarnats. Wir haben gelernt, an Bokelmanns Arbeiten den höchsten Maßstab der Beurteilung zu legen, und diesem wird jenes Porträt wohl gerecht, nicht aber sein figurenreiches Genrebild: „Im Gerichtssaale". Es ist ein hoher, weiter, etwas düsterer Raum, der noch mit Holzschnitzereien und anderem Zierat aus der Zeit der Spätrenaissance versehen ist. Personen kommen und gehen, andere warten allein oder in Gruppen vereinigt, Beamte sind an den großen Aktenschränken beschäftigt, — jeder verfolgt aber sein eigenes Interesse, und vergebens sucht man nach einem Mittelpunkte, in welchem sich die zahlreichen Figuren zusammenfinden. Ein jeder hat mit sich selbst zu thun und verlangt auch seine besondere Beachtung. Für diesen Mangel an Einheitlichkeit der Aktion, an fesselnder oder dramatischer Handlung, welche den „Zusammenbruch der Volksbank", die „Testamentseröffnung", den „Wahltag", die „Verhaftung" und die „Auswanderer" in so hohem Grade anziehend macht, muß auf dem neuesten Bilde wieder die meisterliche Charakteristik der Figuren, die Schärfe der Beobachtung, die außerordentliche Natürlichkeit in Bewegung und Haltung, mit einem Worte die schlagende Unmittelbarkeit der Auffassung entschädigen. Nur die Farbe ist etwas trüb und schwer, kälter und schwerer, als es der Raum und das graue Licht bedingen. Auch Otto Kirberg, der mit Bokelmann zugleich populär geworden, ist an den Schwierigkeiten der Komposition in dem Augenblicke gescheitert, als er sich zu einem figurenreicheren Bilde, einer „Holländischen Kirmesscene", verstieg. In

einer Wirtsstube, welche mit Männern und Frauen, Mädchen und Kindern in schmucker Landestracht dicht gefüllt ist, wird ein beim Ringstechen preisgekrönter Bursche von seinen Kameraden, die lachend und jubelnd übereinanderstürzen, hineingetragen. Das ganze Bild ist von einem frischen und liebenswürdigen Humor erfüllt, aber das ist auch das einzige Band, welches die zahlreichen Gruppen, von denen wir eine reproduziren (s. die Abbildung), zusammenhält. Man hat das Gefühl, als wäre jede Gruppe für sich komponirt, jede Figur einzeln nach der Natur gezeichnet, und als hätte der Maler dann diese Studien aneinandergereiht. Aus einigen Figuren, wie z. B. dem Burschen, der sich nach einem Hute bückt, fühlt man sogar ganz deutlich das Modell heraus. Jene ungezwungene Natürlichkeit, welche einen Hauptvorzug Bokelmanns ausmacht, ist bei Kirberg nur selten zu finden, wogegen dieser ein freundlicheres und angenehmeres Kolorit bevorzugt.

Zu den besten Genrebildern der Ausstellung gehörten, außer den im vorigen Artikel erwähnten, Harburgers köstliche Idylle „Am stillen Herd“ und das meisterlich gemalte Interieur „Wirtshaus in Tirol“, Kauffmanns „Streit beim Kartenspiel“ (sämtlich wieder in München), Wilhelm Veltens „Lustiges Kriegsvolk“ vor einem Wirtshause, ein fröhlich buntes und geistreich gezeichnetes Soldatenstück aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges im Genre von Diez, Holmbergs „Vor dem Duell“, ungleich feiner im Ton und natürlicher im Ausdruck als seine gezierten Dämchen in München, Theodor Rocholls „Grüne Husaren auf der Rast“, Vincenz St. Lerche's lustiges Rococobild „Münchhausen erzählt“, Fritz Werners „Zoologe unter Tierbälgen“, desselben „Parkscene“ mit Figuren in Rococokostüm und „Lessings Wohnhaus in Wolffenbüttel“, alle drei in der außerordentlichen Klarheit, Sauberkeit und Bestimmtheit des malerischen Vortrags und in der geistreichen Schärfe der Charakteristik auf der Höhe seiner besten Werke stehend, und Franz Skarbina's „Intime Causerie“ (s. die Abbildung). Letzteres, eine pikante Studie in Aquarell, zeigt, was Skarbina leisten kann, wenn er sich von Geschmacklosigkeiten in der Wahl der Gegenstände und von Roheiten in der Ausführung fern hält. Seine Leistungen waren aus diesem Grunde bisher sehr ungleich, in der Schärfe der Charakteristik und der Freiheit des Vortrags gelegentlich an Menzel erinnernd, dann wieder übertrieben bis zur Karikatur und ein drittes Mal geleckt, glatt und bunt bis zu der Widerwärtigkeit eines in schreienden Farben kolorirten Modejournals. So sah man auch in diesem Jahre neben jenem pikanten Paare aus der Zeit des Direktoriums und zwei tüchtigen, kräftig charakterisirten Aquarellporträts zwei Scenen aus dem Badeleben, Strandbilder mit einer bunten Staffage von Modepuppen, welche an die Zerrbilder eines Jan van Beers erinnern. Von Menzel sah man ein kleines, sehr flüchtig und skizzenhaft vorgetragenes, aber durch die Sonnenbeleuchtung fesselndes und die Schwüle eines Hochsommernachmittags trefflich schilderndes Bildchen, eine „Parkscene nach Erinnerungen aus Paris von 1868“, von Wilhelm Gentz ein Genrebild aus dem modernen Ägypten mit fast lebensgroßen Figuren, einem nubischen Flamingojäger, welcher der Auserkorenen seines Herzens, einer schwarzbraunen Schafhirtin, die prächtig rothen Federn seiner Jagdbeute darbietet, in dem bei Gentz gewöhnlichen satten Farbenglanze strahlend und von außerordentlicher Delikatesse in der Modellirung der fast nackten, glänzend schwarzen Körper, von Böcklin eine seiner von groteskem Humor erfüllten Scenen aus dem Treiben der fabelhaften Meeresbewohner, die Begegnung eines lüsternen Seekentauren mit üppig sich in der Flut umhertummelnden Nixen, wobei wiederum das azurblaue Meer mit einer Virtuosität, einer bezaubernden Poesie gemalt ist, deren Genuß leider nur durch die gewöhnliche Flüchtigkeit und Launenhaftigkeit in der Zeichnung schwer beeinträchtigt wird. Defregger war durch seinen der Nationalgalerie gehörigen „Salontiroler“ vertreten, der ihn gerade nicht von seiner besten Seite zeigt. An der Hauptfigur, dem maskirten Stadtherrn, ist offenbar viel herumgearbeitet worden, ehe er in die jetzige Positur hineinkam, und diese ist nicht gerade von durchschlagender komischer Wirkung. Liebenswürdig, wenn auch nur eine Variation eines von Defregger oft behandelten Themas, ist die Gruppe der lächelnden Mädchen; auch die Männer sind Reminiscenzen aus früheren Bildern. Das Kolorit ist härter und trockener als sonst und das Helldunkel zu schwer und lastend, als daß die Heiterkeit des Moments auch in der Färbung zum Ausdruck kommen könnte.

Brozíks kolossales Bild: „Die Verurteilung des Johannes Huß durch das Konstanzer Konzil", welches so ziemlich allein die große Historie vertrat, ist in der Komposition auf das Schema Piloty's zurückzuführen, während sich im Kolorit und in der feierlich ernsten Charakteristik der Köpfe Laurens und Munkacsy um die Herrschaft streiten. Einen wirklich ori-



Gruppe aus Kirbergs Holländischer Kirmesscene.

ginalen Ton hat der böhmische Künstler, der jetzt durch seine waghalsigen Unternehmungen auf riesigen Leinwandflächen so viel von sich reden macht, bis jetzt noch nicht angeschlagen.

Am besten war es, wie wir schon seit Jahren gewohnt sind, mit der Landschaft bestellt. Neben den Meistern der älteren und mittleren Generation, welche sich noch wacker zu behaupten wissen, ist allgemach eine jüngere herangewachsen, die uns nicht bloß auf die Zukunft vertröstet, sondern sogleich mit tüchtigen Arbeiten heranrückt. Da sind zunächst drei



C. Scherres pinx.

B. Mannfeld sc.

WALDHÜTTE NACH DEM GEWITTER.

Verlag von F. A. Seemann in Leipzig.

Druck v F. A. Brockhaus in Leipzig.

Söhne berühmter Väter, welche gegen die Erfahrung den ererbten Namen Ehre machen: Konrad Lessings „Frühschnee“ ist eine ausgezeichnete Arbeit, ganz in dem großen Stile der Eifellandschaften des Alten, Fritz Nerly's „Brandung an der Amalfitanischen Küste“ eine Marine von prachtvoll dramatischem Effekt, und der alte Alexander Calame hat nicht oft etwas Besseres gemalt als die breit hingeschriebene, stimmungskräftige „Meergrasernte in St. Malo“ von seinem Sohne Arthur, der bei ihm und Oswald Achenbach gelernt hat. Vollkommen auf ihrer Höhe standen dieser Meister selbst, dann die in ihren Qualitäten hinläng-



Intime Causerie von F. Skarbina.

lich bekannten Eschke, Engelhardt, Irmer, Josef Jansen, O. v. Kameke, C. Ludwig, Kröner, Kühling, Lutteroth, Malchin, Oeder, Saltzmann, Schönleber und Scherres. Eine Landschaft des letzteren, „Waldhütte nach dem Gewitter“, hat B. Mannfeld für uns mit solcher Treue radirt, daß alle charakteristischen Eigentümlichkeiten des Meisters, seine tiefe Melancholie, seine Vorliebe für Regenstimmungen, die Virtuosität in der Wiedergabe der mit Feuchtigkeit geschwängerten Atmosphäre, seine sorgsame Detaillirung bei kräftig malerischer Haltung, vollkommen zum Ausdruck gelangen. Eduard Ockel hatte in den Schilderungen von zwei märkischen Seen duftige Stimmungsbilder von großer

Zartheit in der malerischen Darstellung geliefert. Auf Hertels großartig komponirte „Nordische Strandscene“, die man als ein Drama bezeichnen darf, welches sich zwischen dem Meere, dem Himmel und der Atmosphäre abspielt, kommen wir noch zurück, da wir sie demnächst unseren Lesern in einer Radirung vorführen werden, ebenso wie eine der fein empfundenen Landschaften des Deutschrussen Julius v. Klever, den wir ebenso wie die trefflichen Fjordansichten des in Düsseldorf gebildeten Norwegers A. Normann in den Münchener Berichten näher charakterisiren werden. In München sind auch alle bemerkenswerten Erzeugnisse der graphischen Künste, die wir in Berlin sahen, wieder zur Ausstellung gelangt, mit Ausnahme des Stichs nach der Sixtinischen Madonna von Mandel, welcher die Krone der graphischen Abteilung in Berlin bildete.

Adolf Rosenberg.

Eine Ter Borch-Sammlung.

Von A. Bredius.

(Schluß.)

Eine kleine Zeichnung von Gesina 1672.

Ein Gedicht von Sybrant Schellinger, Gouverneur von Curaçao, der mit der jüngsten Tochter des älteren Gerard Ter Borch verheiratet war.

Die jüngste Schwester der Gesina in reizendem Zeitkostüm, mit ihrem Gatten (Schellinger) an einem Tische mit roter Decke. Rechts ein Kind im Kinderstuhl. Eine der schönsten Zeichnungen der Gesina, Aquarell, sehr fein ausgeführte Porträts. Bez. 1669.

Sonderbare allegorische Zeichnung; ein elegant gekleideter Herr (Kostüm Louis XIV.) steht mit dem Teufel am Ufer des Meeres. Links eine Maus, die in eine Falle läuft; im Hintergrund sieht man ein untergehendes Schiff. Bez. Gesina ter Borch 1664. Diese Allegorie soll in Bezug stehen zu der Lebensgeschichte des Mozes Ter Borch.

Chor einer großen Kirche; vor einem geöffneten Grabe steht eine Dame und der Tod mit der Sichel. Auf einem Grabstein: A. T. B(orch?) Obi(i)t 1671, 23. Oct. Gesina ter Borch.

Zwei große Tuschzeichnungen des Mozes Ter Borch, bez. M TB . 1660. Sie stellen Hieronymus mit dem Löwen und Johannes den Täufer vor und sind skizzenhaft, breit gezeichnet.

Ein Gedicht auf Mozes Ter Borch, als er nach Herwits (Harwich) abreiste. Das Porträt des Mozes in einer Landschaft, von Gesina 1666; reizendes Aquarell. Grablied auf den Tod des edlen Helden Mozes Ter Borch, gefallen vor Harwich 12. Juli, Anno 1667.

Allegorische Zeichnung der Gesina, auf den Tod dieses Bruders bezüglich; der Tod ist im Begriff, den armen Mozes in einem Kahne nach einem Kriegsschiffe zu begleiten. Eine ähnliche Zeichnung der Gesina; das Porträt des Mozes ist hier vortrefflich ausgeführt; bez. Gesina ter Borch 1667.

Das große Porträt des Mozes in schönem Kostüm, nach rechts, einen Stock in der linken Hand. Langes, blondes Haar fällt dem hübschen Offizier über die Schultern, schönes Aquarell der Gesina.

Ein gedrucktes Gedicht auf den Tod des alten Gerard Ter Borch, in sijn leven ontfanger van de Convoyen te Swolle. (Dies war ein Ehrenamt.)

Mosus Ter Borch Anno 1660 lesen wir auf einer Kopie in Tusche nach einem alten Stich, schwache Arbeit.

Frauenbildnisse von Gesina, feine Aquarelle; solche Porträts gelangen ihr besser als alles andere. Darunter das Bildnis ihrer mit Schellinger verheirateten Schwester, ganze Figur; auch deren zwei Söhne u. s. w. Komisch ist auf einem dieser Porträts die orientalische Landschaft (Curaçao) mit Schildkröten, Elefanten, Negern, Papageien 2c. Dabei ein Bauer und eine Bäuerin, von Gesina 1654.

Der Tod holt ein Kind; in einer Straße sieht man ein Leichenbegängnis; Gesina, datirt 7. Sept. 1656.

Sonderbare Zeichnung; datirt 12. Aug. 1655: eine einstürzende Brücke mit vielen Figuren, ein Mann und eine Frau liegen schon im Wasser. Mit der Feder und mit Farben leicht angetuscht; wohl von dem alten Gerard Ter Borch in seiner kräftigen, späteren Manier. Eine andere Federzeichnung, ein Kerlchen mit den Händen in die Taschen von demselben Meister, ist bezeichnet: Gerard Ter Borch 1655. Diese spätere Manier charakterisirt Dr. Bode in seinen vortrefflichen „Studien" [1]) folgendermaßen: „Mit der Feder in einfachen Strichlagen bestimmt und naiv ausgeführt, erinnern sie an Jan Claesz (man lese: Claes Jansz) Visscher, selbst noch an de Gheyn, Avercamp und Jan van de Velde, ... einige sind besonders energisch behandelt." Die zahlreichen Zeichnungen des alten Gerard in dieser Sammlung bestätigen vollständig dieses Urteil, das nach einigen wenigen anderen in öffentlichen und Privatsammlungen durchaus richtig gefällt ist.

Es folgt eine Kopie der Gesina nach einer der Figuren auf ihres Bruders berühmtem Bilde: „Der Friedensschluß zu Münster".

Ein Kinderbesuch; zehn Jungen und Mädchen in einem Zimmer. Geistreiche, nach dem Leben gemachte Zeichnung der Gesina, datirt 1655.

Sechs Personen in einem Kahne; gute Federzeichnung des alten Gerard. Von demselben ein Milchmädchen; mit der Feder und etwas Farbe, bez.: GTB 1654.

Nach einigen Studien der Gesina und einer schwachen Tuschzeichnung des Mozes folgt eine 1661 bezeichnete Zeichnung, die ich dem jungen Gerard zuschreibe. Ein Quacksalber steht in einer Straße vor einer Tonne und preist einer zahlreichen Zuhörerschaft seine Ware an; Kreide und Tusche. Die malerische Komposition, verbunden mit der höchst genialen und sehr sicheren Zeichnung, unterscheidet sie durchaus von denen des älteren Gerard und des Herman; sie stimmt dagegen auffallend mit den ähnlichen Darstellungen in Berlin, Rotterdam und Haarlem, die Dr. Bode dem jüngeren Gerard zuschreibt. Auch hier sehen wir die Ansicht des Berliner Gelehrten bestätigt.

Weiter eine ovale Zeichnung mit roter Kreide (eine Frau am Herd) von Herman Ter Borch. Ganz in der altertümlichen Weise seines Vaters Gerard. „Tobias mit dem Engel und dem Fisch am Wasser" — sonderbare Zeichnung im Geiste des Elzheimer von Mozes Ter Borch, der hier den frühen, ganz von Elzheimer durchdrungenen Zeichnungen des alten Gerard folgt. Von Mozes weiter drei Kreidezeichnungen, angetuscht; „Jesus und die Emmausjünger", (1661) ein (ausgezeichneter) „Einsiedler" und „Simeon und Hanna im Tempel" (1660). Diese letztere ist unbedingt unter dem Einfluß des Rembrandtschen Bildes entstanden und schon deshalb sehr interessant.

Nach kleineren Zeichnungen der Gesina und des Herman, meist Studien aus dem täglichen Leben, folgen wieder zwei Zeichnungen des Mozes: „Der verlorene Sohn" und Vogelstudien (Tusche.) Eine amüsante Darstellung einer Anzahl Schlittschuhläufer auf dem Eise (bez. Herman ter Borch) und einige ähnliche Zeichnungen lehren uns diesen Meister würdigen, wenn auch seine Zeichnungsweise ganz anders und viel geringer als die des Gerard ist. Einige sind mit Datum und der Jahreszahl 1651 versehen. Christus mit der Dornenkrone und zwei Kriegsknechte, von Moses Ter Borch.

Nun kommen merkwürdige Blätter: drei herrliche Zeichnungen des Mozes. Auf Pergament mit Bleistift ein wundervoller Greisenkopf, bezeichnet: Mosus ter Borch, nae het leven geteijckent Anno 1660, den 19. Januari. Voll Charakter und Ausdruck! Desgleichen zwei Frauenköpfe, auf blauem Papier mit schwarzer und weißer Kreide. Überall in öffentlichen Sammlungen heißen solche Zeichnungen Gerard Ter Borch. Sie sind aber, wie die zahlreichen

---

1) Studien zur Geschichte der holländischen Malerei von Wilhelm Bode. Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1883.

„Mozes“ bezeichneten Blätter dieser Sammlung beweisen, von seinem talentvollen Bruder. Daß dieser Rembrandt ernstlich studirt hat, beweisen die folgenden Kopien nach zweien von dessen Radirungen. (Greisenköpfe.) Eine Skizze in Elzheimers Manier: „Rebecca und Eleazar am Brunnen“, breite Federzeichnung, gehört wohl dem alten Gerard an. Weitere, herrliche Studien (mit Kreide auf blauem Papier), Frauen- und Knabenkopf, von Mozes. Später noch fünf solcher Köpfe; zwei bezeichnet: Mosus ter Borch 1660 und 1661. Die biblischen Kompositionen desselben (z. B. Elias, der gen Himmel fährt) sind meist schwächer. Unter einer Serie Figurenstudien auf einer: Harmen ter Borch Inventor, den 10. April 1649, auf einer anderen, ähnlichen: Mosus, den 14. Februari 1653. Eine höchst merkwürdige, breite Feder- und Sepiazeichnung auf blaugrünem Papier, die Emmausgänger, ist bezeichnet: G. T. Borch F. A.° 1617. Ganz in der Art Elzheimers. Ähnlich eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Derselbe Vorwurf mit Mondlicht: hübscher Lichteffekt.

„Soldaten, die ein Haus plündern“, die beste Zeichnung des Herman aus der ganzen Sammlung, die wohl 300 Skizzen dieses Meisters enthält.

Sehr komisch macht sich ein „Urteil des Paris“ (Feder und Sepia) vom alten Gerard; es erinnert in der Nüchternheit der Figuren an Uytenbroeck. Eine etwas verschiedene Wiederholung der „Ruhe auf der Flucht“ vom alten Gerard. (Er hat diesen Vorwurf häufig gezeichnet.) Eine Jagd (Feder mit Sepia) aus der späteren Zeit desselben Meisters. Zwei prächtige Köpfe mit roter und schwarzer Kreide, eine Frau und ein Kind, von Mozes. Von ihm auch ein auf einem Stuhl sitzender Mann, breit mit schwarzer Kreide gezeichnet. Die Jünger auf dem Wege nach Emmaus, Kreidezeichnung in Elzheimers Manier, bezeichnet G. t. Borch fecit Anno 1622.

Nach mehreren Zeichnungen der Gesina und des Herman folgt eine fein ausgeführte Federzeichnung: ein Hund, der Wild bewacht, bez.: Adr. Matham fecit 1632. Dann eine größere Studie für ein Damenporträt, mit roter und schwarzer Kreide. Für Gesina ist diese Zeichnung viel zu gut, auch von Mozes ist sie nicht; wir haben es hier ohne Zweifel mit einer Skizze des jungen Gerard zu thun. Dagegen ist eine 1660 bez. Tuschzeichnung, Venus und Mars, von Mozes. Auf grauem, rohem Papier eine breite Skizze mit Feder und Tusche für des älteren Gerards Emmausgänger. Auch von diesem die große Sepiazeichnung „Christus speist die fünftausend in der Wüste“. Gute Zeichnung mit unzähligen Figuren.

Nun etwas höchst merkwürdiges: „Die Auferstehung des Lazarus“, breite Federzeichnung, meines Erachtens von Elzheimer. Rechts Christus nach links, mit der aufgehobenen Rechten, links Maria und die Zuschauer. Links im Vordergrund Lazarus, dessen Kopf und rechte Hand aus dem Grabe hervorschauen. Großartig aufgefaßt und geistvoll gezeichnet. „Moses im Nil“ und „Tobias mit dem Engel“, beide von Gesina 1655. Ein „Kain und Abel“ von Herman ter Borch (bez.) lehrt uns, daß dieser seines Vaters Manier zuweilen nachahmte.

Eine gute Kopie von Mozes (1660) nach Rembrandts Radirungen „Christus treibt die Kaufleute aus dem Tempel“ und „Simeon im Tempel“.

„Die Emmausgänger“ am Tisch, mit Kerzenbeleuchtung. Auf gelbem Papier mit Tusche und mit vielem Weiß erhöht. Durchaus in Elzheimers Weise; vom alten Gerard in Italien gemacht.

Noch einige Zeichnungen der Gesina, die sehr an Avercamp erinnern; dann eine italienische Landschaft auf Pergament, bez. 1600, von ? — wohl vom alten Gerard aus Rom mitgebracht; höchst komische, etwas platte Studien des Herman und ein großes Gedicht: Gooden Pleydt, ofte Triomphe der Schilderconst over de Doodt — und das Album ist zu Ende.

Als ich so weit war, überreichte mir Herr Zebinden einen großen Pergamentband, in welchem sämtliche Seiten beiderseits dicht mit Zeichnungen beklebt waren. Leider hatte ich nicht mehr Zeit, diese alle zu beschreiben. Es befanden sich darin eine große Anzahl (Hunderte!) von Studien des Herman, fast alle bezeichnet und datirt. Die Daten laufen meist zwischen 1648—1652. Auf einer Zeichnung, die noch recht primitiv aussah, findet sich schon das Datum: 7. Januar 1631.

Auf einer Skizze einer Bauernhütte: Nae het leven tot Enchuysen, den 5. Sept. 1650. Das „nae het leven“ ist sehr häufig auf Hermans Zeichnungen zu finden. Er blieb wohl

immer nur Dilettant und hatte das Bedürfnis, alles, was er sah, in flüchtiger aber gleichwohl künstlerischer Weise auf das Papier zu werfen.

Weiter befindet sich in diesem Bande eine Anzahl kleinere Landschaften von Pieter Molyn; dieser war, wie Herr Zebinden aus Dokumenten beweisen kann, des jüngeren Gerard Ter Borchs Lehrer, ehe er nach England (1635) ging. Wirklich tragen seine frühen Zeichnungen, deren diese Sammlung mehrere aufweist, die Merkmale eines starken Einflusses nicht bloß des Molyn, sondern der Haarlemer Schule überhaupt, besonders des Dirck Hals.

Die Daten auf diesen Molynschen Zeichnungen stimmen mit der obigen Notiz überein; u. a. ist eine Strandansicht, einige Figuren auf dem Eise und einige andere Zeichnungen, alle 1634 datirt.

Von Mozes findet sich hier wieder eine bedeutende Anzahl jener ausgezeichneten Studienköpfe in schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier.

Ein ähnlicher, schöner Knabenkopf — schlafend, mit offenem Mund; mit Ölfarbe auf Ölpapier.

Einige dieser (häufig bezeichneten) Köpfe gehören in der That zu den schönsten derartigen Zeichnungen, die je in Holland gemacht wurden; es sind Kunstwerke allerersten Ranges! Auf einer der frühesten Zeichnungen des Mozes (die besseren sind alle aus der Zeit um 1660 datirt) steht: Mosus ter Borch geteijckent alleen nae ront gebotsiert (nach einem plastischen Werke gezeichnet) den 10. Julij 1653. Es ist dieses eine Rötelzeichnung: zwei Kinder mit einem Hunde darstellend.

Eine Anzahl Tuschzeichnungen, meist biblische Darstellungen, Kopien nach Radirungen, besonders des Rembrandt, z. B. „Die Kreuzabnahme", sind meist schwächer als die Studienköpfe.

Weitere Erinnerungen an Haarlem sind u. a. die Zeichnung eines Schiffes von Broom, der Evangelist Johannes mit dem Adler von Leendert van der Coogen, einige Studien von demselben (beide Ver-cogen f. bezeichnet), ein betender Mann von Goltzius u. s. w. Vom alten Gerard auch noch viele Zeichnungen; so eine Grablegung von 1616, eine heil. Familie (1616), Orpheus mit den Tieren, große Zeichnung, Federzeichnungen, meist Ansichten von Rom (— zwei sind Fransberg und Habsburgh überschrieben.)

An seine Reise nach Italien erinnern mehrere Zeichnungen von seinen Zeitgenossen dort. So ein St. Peter und eine Maria mit dem Kinde von Elzheimer, zwei große Figurenstudien von Lastman, je ein junger Mann mit einem Stock in der Hand, bezeichnet: P. Lasman 1603 (das früheste von ihm bekannte Datum!), zwei Draperiestudien und zwei Landschaften, Federzeichnungen, alle bez. H. Bol fecit, ein Satyr mit einer Nymphe, Sepiazeichnung, bezeichnet: P. Isackx f., ein beinahe lebensgroßes Porträt eines Malers (wer? und von wem?) &c.

Vom jüngeren Gerard eine höchst interessante Sammlung Jugendzeichnungen; dabei fast ganz dieselbe Zeichnung, wie sie das Berliner Museum besitzt und welche Bode in den „Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen 1881" reproduzirt hat. Nur ist sie hier bloß in Tusche ausgeführt.

Sicher die früheste Zeichnung seiner Hand ist eine sehr schlechte Kopie nach einem Stich: „Judith und Holofernes". Der alte Gerard schrieb darunter: 1627. G. t. Borch de Jonge in January.

In vier Jahren muß er bedeutende Fortschritte gemacht haben; auf einer Figur (die mit der obengenannten Berliner Zeichnung und den anderen, ähnlichen hier ganz stimmt): Anno 1631, in Juny. Auf einem Köpfchen, mit roter Kreide: Nr. 1 in Amsterdam 1632. Eine dieser frühen Zeichnungen trägt die Bezeichnung: 1634; es sind wieder mehrere Personen auf dem Eise, höchst geistreich gezeichnet.

Dann befindet sich hier eine Zeichnung, die man eine wahre Offenbarung nennen kann. Es ist ein hübscher Frauenkopf in Bister, ganz mit dem Pinsel ausgeführt, ohne jeglichen Federstrich, auch ohne getuschte Schattirungen, ganz hell, flott, aber vortrefflich gemacht. Ich sah eine Inschrift dahinter, aber die Zeichnung war aufgeklebt. Herr Zebinden, der Mitleid mit meiner brennenden Neugierde hatte, gestattete, daß sie vorsichtig losgemacht wurde.

Die Aufschrift lautete: Den 5. Dec. 1658 heeft Mons. Ter Borch dit geteyckent nae 't leven doe ick tot Amsterdam was. Wer ist dieser ich? Diese Zeich-

nung, durchaus verschieden von den (auch späteren) Köpfen des Mozes, ist also ein echter Gerard junior aus der späteren Zeit. Ganz, aber ganz genau so behandelt sind drei Zeichnungen der Sammlung de Vos, die vor kurzem in Amsterdam versteigert wurden. Es sind die Katalogsnummern 161, 162, 163, le Rêveur, le même garçon und la Tricoteuse, alle drei dem G. van den Eeckhout zugeschrieben. Ein Vergleich der echten (aber ruinirten) Zeichnung des G. Terborch in dieser Sammlung konnte schon die Richtigkeit meiner Behauptung bestätigen (Nr. 515 la Ménagère, ganz verwaschen, aber technisch genau so ausgeführt.)

Ebenfalls vom jungen Gerard ist eine geniale Skizze für ein Bild mit vier Figuren, zwei an einem Tische. Noch besser eine zweite: ein schlafender Herr liegt mit dem Kopf auf dem Tisch, an welchem eine Dame sitzt. Ein zweiter Herr steht dabei. Geistreiche Federskizze.

Unter sonstigen Zeichnungen dieses Bandes nenne ich noch einen Mucius Scaevola, in Goltzius' Art, bez. Berendtsz Lansinck Anno 1605.

Verschiedene gute Avercampsche Zeichnungen, bez. De Stomme fecit. Ein Kopf von Pieter Quast, bez. P. Q. Eine sehr gute I L bez. Kreidezeichnung des Jan Lievensz; ein alter, sitzender Mann mit Totenkopf und Stock in der Hand. In der Art der frühen Rembrandtschen Zeichnungen um 1630.

Noch eine seltene Radirung: Faune und Nymphen, bez. Jacobus v. Lois pinxit et fecit 1644; und eine schwache Radirung: ein alter Mannskopf, nach links gewandt, wahrscheinlich von Herman Ter Borch. Herr Zebinden besitzt noch die Platte.

Leider konnte ich diesen zweiten Band nur flüchtig durchsehen. Jedoch sind meine Notizen schon lang genug geworden. Da jedoch solche Sammlungen zu den größten Seltenheiten gehören und manches neue Material zu den Biographien unserer Meister liefern, glaubte ich nichts Überflüssiges zu thun, wenn ich alles, was ich mir aufgezeichnet hatte, veröffentlichte.

Rekapituliren wir noch einmal:

Die Sammlung Zebinden besitzt Zeichnungen:

1) Des Gerard Ter Borch des Älteren, der urkundlich 1608 in Rom lebte (Bertolotti), dort (wie uns seine Zeichnungen belehren) unter starkem Einflusse des Elzheimer stand und eine zeitlang (bis in die zwanziger Jahre) dessen Manier annahm, aber, nach Holland zurückgekehrt, nach und nach mehr holländisch zeichnete, und zwar in der Art eines Avercamp Buytewech, Claes Jansz Visscher und ähnlicher Meister. Datirte Zeichnungen von 1615 bis 1655.

2) Der Gesina Ter Borch, welche eine sehr begabte Dilettantin, aber auch nichts mehr als eine solche war und meist in Aquarell Porträts ihrer Freunde und Familienmitglieder, kleine Studien und allegorische Zeichnungen, Anspielungen auf Familienereignisse, ausführte. Datirte Zeichnungen von 1653—1674.

3) Des Herman Ter Borch, alle in der schon beschriebenen Weise gezeichnete Figurenstudien, meist mit der Feder, zuweilen in Kreide, Nachfolger der zweiten Manier seines Vaters, Gerard Ter Borch des Älteren. Datirt von ca. 1640—1653.

4) Des Mozes Ter Borch, eines hochbegabten Künstlers, der, hätte er nicht schon jung 1667 als Offizier vor Harwich sein Leben gelassen, ein seinem Bruder Gerard dem Jüngeren ebenbürtiger Maler geworden wäre. Am vorzüglichsten sind seine Kreidestudien, Köpfe, meist auf blauem Papier. (Siehe oben.) Datirt um 1660.

5) Des berühmten Gerard Ter Borch des Jüngeren; datirt von seiner frühesten Jugend (1627) an bis 1665. Diese am wenigsten zahlreichen Zeichnungen sind oben alle beschrieben.

6) Eines Jan Ter Borch, der ein Vetter des jüngeren Gerard gewesen sein soll. Es ist nur eine (gute) bezeichnete Draperiestudie von ihm in der Sammlung.

Es ist dringend zu wünschen, daß dieser Schatz dem Vaterlande Ter Borchs bewahrt bleibt. Glücklicherweise ist Herr Zebinden auch dieser Ansicht, und ich kann im voraus sagen, daß derselbe, wie verlockende Angebote man ihm auch machen möge, ein viel zu patriotisches Herz hat, um solche nationale Schätze dem Auslande preiszugeben.

Kunstlitteratur.

Les Précurseurs de la Renaissance, par M. Eugène Müntz, Conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée à L'Ecole Nationale des Beaux-Arts etc. Ouvrage accompagné de 66 gravures dans le texte et de 14 planches tirées à part. Bibliothèque Internationale de l'Art. Librairie de l'Art. Paris et London 1882. J. Rouam. 33. Avenue de L'Opéra; Remington and Co., 134. New Bond Street. 4. VIII u. 256 S.

Wie aus dem Titel hervorgeht, stellt Müntz in diesem Buche sich die Aufgabe, die Ideen und Schöpfungen der Männer zu beleuchten, auf deren Schultern die Heroen der Renaissance stehen. In acht Kapiteln, von denen jedes ein scharf begrenztes Gebiet behandelt, nimmt er die großen Vorläufer der Reihe nach durch. Zunächst versetzt er uns in das 13. Jahrhundert, an den Hof Friedrichs II., der schon merklich vom neuen Geiste angehaucht war. Sodann macht er den Leser mit Niccolò Pisano und seinen Schülern bekannt, unter denen Giovanni von Pisa und der Frate Guglielmo die bedeutendsten gewesen. Von den Bildhauern geht er zu den Malern jener Zeit über, zu Giotto und seiner Schule, zu den Sienesen Simone Memmi und Ambrogio Lorenzetti. Hierauf erörtert er das Verhältnis, in dem Cola di Rienzi, Dante und Petrarca zur antiken Weltanschauung standen, bespricht die Sammler und Archäologen, die im 14. Jahrhundert zu Treviso und Padua lebten, und weist schließlich darauf hin, daß die Kunst, Medaillen zu schneiden, nicht in Toscana, sondern in Oberitalien wiedergefunden wurde. Soweit das erste Kapitel. — Das zweite, welches sich speziell mit Florenz beschäftigt, ist nicht weniger inhaltreich. Trotzdem in der Hauptstadt Toscana's das Altertum nie die Rolle spielte, noch spielen konnte, wie dies später in Rom der Fall war, machte sich bei ihren Bewohnern frühzeitig der Kultus der Antike geltend. Besonders waren es die Reliefskulpturen der alten Sarkophage, welche sie vermittelten. Ein Blick auf die Florentiner Domthüren zeigt deutlich, wie die Vorgänger Donatello's, die Piero di Giovanni Tedesco und Niccolò di Piero d'Arezzo von der Antike beeinflußt wurden. Von ihnen zu Brunellesco und Donatello ist nur ein Schritt. Allgemeiner bekannt ist, daß Ghiberti in seinen Kommentarien, Leo Battista Alberti in dem Buche: De re aedificatoria, und Filarete in seinem Traktate über die Architektur für die Antike einstanden. In Opposition zu derselben befanden sich die della Robbia, die Realisten Uccello, Castagno und Piero della Francesca, endlich Masaccio, Masolino und Fiesole. Bei allen diesen Künstlern finden sich höchstens in den architektonischen Hintergründen ihrer Werke zuweilen Spuren der Antike. — Im dritten Abschnitt stellt uns Müntz die Dilettanten und Archäologen des Florenz im Quattrocento vor, deren Bedeutung für ihre Zeit nicht leicht hoch genug angeschlagen werden kann. Man muß staunen über die Universalität, mit welcher Männer wie Niccolò Niccoli, Leonar do Bruni, Ambrogio Traversari, Carlo Marsuppini, Poggio Bracciolini und Aeneas Sylvius Piccolomini die antike Litteratur und Kunst gleich gut beherrschten! Ganz im Gegensatze zu den späteren Humanisten, die bereits Spezialisten waren. Inzwischen hatte sich der Stoff dermaßen angehäuft, daß ein Einzelner ihn nicht mehr bewältigen konnte; sollte mit Erfolg weitergearbeitet werden, so mußte Arbeitsteilung eintreten.

Der Inhalt der drei folgenden Kapitel gruppirt sich um das Haus der Mediceer. Mit Recht darf man behaupten, daß der beispiellos schnelle Aufschwung, den die Künste in der florentinischen Republik nahmen, hauptsächlich Cosmo de' Medici und seinen Söhnen Piero

di Cosimo und Giovanni zu verdanken ist. Sie standen mit den Gelehrten und Künstlern ihrer Zeit in einer Intimität, welche die schönsten Folgen hatte. Wie Lodovico Gonzaga von Mantua sich für die Schneiderrechnungen Andrea Mantegna's interessirte (vgl. Zeitschr. für bild. Kunst, Bd. 11, S. 24), so kümmerte sich Cosmo um die Kleider Donatello's. Versah dieser doch seine Paläste mit klassischen, ganz von antikem Geiste erfüllten Skulpturen. Und welche Meisterwerke knüpfen sich nicht sonst noch an die Namen Cosimo, Piero und Giovanni! Ich erinnere nur an den Palazzo Riccardi des Michelozzo Michelozzi, an die herrlichen Fresken des Benozzo Gozzoli daselbst und an die Bilder des Fra Filippo Lippi. Es ist wahrlich eine dankbare Aufgabe, diese Zeit zu schildern! Und nun gar das Leben und Wirken des Lorenzo il Magnifico, unter dessen Regiment die Sonne der Renaissance voll und hell erstrahlte! Verrocchio, Bertoldo, Donatello wetteifern miteinander, um das, was sie in den Antikensammlungen der Mediceer gelernt haben, zur Anschauung zu bringen, und Polizian und Pico della Mirandola geben in schönen Stanzen ihrer Vorliebe für das Altertum dauernden Ausdruck. Namen ferner, wie San Gallo, Ghirlandajo und Botticelli, brauchen nur ausgesprochen zu werden, um in der Seele eines jeden, der in Florenz ihre Werke geschaut, freudige Erinnerungen zu wecken. Wie traurig, daß das verhängnisvolle Jahr 1494 dem Zauber ein so jähes Ende bereitete! Bis dahin hatte die Familie der Mediceer noch stets an Ansehen und Einfluß gewonnen, jetzt wurde sie plötzlich von ihrer Höhe herabgeschleudert. Revolution brach aus, die Mediceer mußten flüchten, und ihre Sammlungen, das Werk dreier Generationen, wurden geplündert. In einem Tage war alles auseinandergesprengt! Ein Teil wurde vom Staate konfiszirt, einer vom Volke und den Soldaten genommen. Nur einen kleinen Teil vermochte Pietro, der Sohn Lorenzo's, zu retten. Auf einem Teppiche Raffaels ist die Plünderungsscene dargestellt.

Der Mann, welcher die Reaktion gegen die Mediceer und die Renaissance überhaupt herbeigeführt hatte, war Savonarola, der fanatische Mönch von San Marco. Die enge Zelle, in der er seinen düsteren, weltverbessernden Gedanken nachhing, ist nächst den frommen Fresken des Beato Angelico noch heute ein Hauptanziehungspunkt des alten Dominikanerklosters. Müntz widmet dem Predigermönch ein selbständiges Kapitel. An der Hand der lichtvollen Forschungen Gustav Gruyers zeigt er, wie derselbe tief in das künstlerische und soziale Leben des damaligen Florenz einschnitt. Nicht sowohl gegen die Kunst an und für sich eiferte Savonarola, als vielmehr gegen den antikisirenden Geist der Renaissance. Ihn trafen seine Predigten, die übrigens durchaus auf dem Boden des orthodoxen Katholizismus stehen. Aus Savonarola einen Vorläufer der Reformation zu machen, wie dies ab und zu geschehen, ist falsch; nirgends in seinen Schriften lehnt er sich gegen das Papsttum auf. Dem Kapitel über Savonarola folgt noch ein kurzes über die anderen florentinischen Adelsfamilien, die im Geiste der Medici wirkten. Konnten sich die Pazzi und Martelli, die Capponi und Tornabuoni, die Rucellai und Strozzi auch nicht mit diesen messen, so thaten sie doch für die Renaissance, was in ihrer Macht stand. Männer, die wie Filippo Strozzi und Giovanni Rucellai, Benedetto da Majano und Leo Battista Alberti Gelegenheit gaben, Meisterwerk auf Meisterwerk zu schaffen, haben wahrlich das Recht, in der Geschichte ihres Vaterlandes neben den Medici zu stehen.

Es war angezeigt, den Inhalt des Buches kurz zu resümiren, um dem Leser wenigstens einen annähernden Begriff zu geben von der Mannigfaltigkeit des in demselben zur Sprache kommenden Stoffes. Wie immer, so schöpft Müntz auch hier stets aus dem Vollen, die Selbständigkeit seiner Forschung sichert mancher Seite bleibenden Wert. Was er z. B. über die Mediceer und ihr Verhältnis zu den bildenden Künsten geschrieben, reiht sich dem Besten an, das bisher aus seiner Feder geflossen.

Da die antike Kunst, im Gegensatz zur modernen, deren Prinzipien vorwiegend malerische sind, ihrem innersten Wesen nach eine plastische Kunst war, darf es uns nicht wundern, wenn nach dem tiefen Schlaf des Mittelalters ihr Einfluß sich zuerst in der Skulptur wieder geltend machte. Während die Maler keine antiken Vorbilder besaßen und also auf sich selbst, die christlichen Traditionen und die Dichter angewiesen waren — Orcagna's und Giotto's

Ideenkreis bewegt sich stellenweise um die Divina Commedia Dante's, — konnten die Bildhauer an die Sarkophagskulpturen des alten Rom anknüpfen, die Florentiner an die, welche noch heute den Palazzo Riccardi und das Baptisterium schmücken, die Pisaner an diejenigen ihres Camposanto.

An ihnen bildete sich denn auch Niccolò Pisano, dessen Heimat, wie Müntz in Übereinstimmung mit Milanesi annimmt, nicht Apulien, sondern Apulia, ein kleiner Ort in Toscana ist. War nun, so fragt man sich, der Ausgangspunkt der Pisani der richtige? Es wäre müßig, darüber zu streiten, denn die Entwickelung eines jeden Volkes ist nach ihrer geistigen Seite so gut, wie nach der politisch-sozialen unumstößlichen Gesetzen einer höheren Statik unterworfen. Mit dem Volksgeiste rechten ist thöricht! Die eine Nation hat diese, die andere jene Aufgabe zu vollbringen. Griechenland war es vorbehalten, in der Bildhauerkunst, dem christlichen Italien, in der Malerei das Höchste zu leisten. So ist es also kein Unglück, sondern eine Notwendigkeit gewesen, daß auf die Aktion der Pisani die Reaktion Giotto's und der späteren Realisten folgte, zumal da ja bekanntlich die Pisani sich nicht an Werke rein hellenischen Ursprungs halten konnten. Die Quelle, aus welcher sie schöpften, war getrübt, ihre Vorlagen stammten meistens aus der römischen Kaiserzeit. Sollte die italienische Kunst ihre Höhe erreichen, mußte logischerweise erst die Natur wieder in ihre vollen Rechte eingesetzt werden.

Aber auch in der Malerei machten sich gelegentlich antike Aspirationen geltend, zuweilen allerdings, wie dies bei Ambrogio Lorenzetti der Fall war, unbewußt. Es wird schwer halten, ihm auch nur eine direkte Anlehnung an ein antikes Motiv nachzuweisen. Anders ist dies bei Sandro Botticelli und Andrea Mantegna, die sich gern in die Geschichten der griechischen Mythologie und in die Erzählungen der alten Schriftsteller vertieften. Beide zeichneten mit Vorliebe nach der Antike und prägten sich die Formensprache derselben dermaßen ein, daß man sie oft in ihren eigenen Werken wiederfindet. Für den, welcher z. B. Botticelli's „Geburt der Aphrodite“ in der Galerie der Uffizien zu Florenz aufmerksam mit der Mediceischen Venus in der Tribuna vergleicht, ist es mehr als wahrscheinlich, daß die beiden Gestalten in einem gewissen Zusammenhange stehen. Es wundert mich, daß Müntz, der von dem berühmten Gemälde Botticelli's (S. 203) eine Abbildung giebt, dies nicht bemerkt hat, zumal da er doch selbst darauf hinweist, daß die Venus von Medici sich schon im 14. Jahrhundert aller Wahrscheinlichkeit nach im Besitze der Familie befand, deren Namen sie trägt. (Vgl. S. 141). Ein gewisser Benvenuto Rambaldi von Imola, der auf einer Reise durch Italien auch Florenz berührte, muß sie damals, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, dort gesehen haben. Bedenkt man nun, daß es Cosmo de' Medici war, der bei Botticelli das betreffende Bild bestellte, so gelangt man vollends zu der Überzeugung, dem Künstler habe beim Entwurfe seines Gemäldes die Venus von Medici vorgeschwebt. Mit absoluter Sicherheit ist die Benutzung antiker Motive auf den Werken Mantegna's nachweisbar. Als Beispiel führt Müntz den Roßbändiger vom Monte Cavallo an, der sich auf dem Altarbilde in S. Zeno zu Verona in dem Medaillon am Pilaster rechts vom Throne der Maria wiederfindet. Der Autor hätte diesem Beispiele noch manches andere hinzufügen können, ich will nur an die Rossebändiger auf dem Triumphbogen des Julius Cäsar in Hamptoncourt erinnern. (Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Bd. V. S. 426).

Schließlich noch ein Wort über die Illustrationen. Dieselben stehen dem Texte würdig zur Seite und verdienen, sowohl was die Auswahl, als auch was die technische Behandlungsweise betrifft, alles Lob. Besonders dankenswert ist es, daß Müntz uns die für die Kunstgeschichte so wichtigen Ornamentstreifen der Portale des Florentiner Doms in guten Abbildungen vorführt. Willkommen werden dem Leser auch die Proben sein, welche ihm von der Thätigkeit der Pisaner und Florentiner Bildhauer gegeben werden; Donatello allein ist durch mehr als zwölf Holzschnitte vertreten. Von den Reproduktionen nach Malereien will ich nur die nach Benozzo Gozzoli's Fresken in S. Gimignano nennen, welche, wie Müntz bereits früher nachgewiesen, für die Topographie Roms im 15. Jahrhundert von Bedeutung sind. Man sieht, der Verfasser ist sich über den Wert der Illustrationen vollkommen klar. Er geht von dem Grundsatze aus, daß dieselben, wenn sie wirken sollen, vor allem charakteristisch sein müssen,

nimmt darauf Bedacht, daß die Abbildungen in ergänzender Weise seinen Worten zu Hilfe kommen. So ist bei ihm der Zusammenhang stets gewahrt. Die Illustration wird integrirender Teil des Textes, und als solcher zum klaren Spiegelbilde desselben.

Zürich, im Mai 1883. Carl Brun.

Initial-Ornamentik des 8. bis 13. Jahrhunderts. 24 Steindrucktafeln, meist nach rheinischen Handschriften, nebst erläuterndem Text von Dr. Karl Lamprecht. 4⁰. Leipzig, Alph. Dürr. 1882.

Seit Woltmann, auf Waagens Untersuchungen fußend, dieselben aber vielfach erweiternd und klärend, zum Teil auch im Anschluß an die zweite Auflage von Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste", den mittelalterlichen Miniaturen in seiner „Geschichte der Malerei" eine zusammenhängende, übersichtliche und durchsichtige Darstellung gewidmet hat, ist unsere Kenntnis dieses wichtigen Zweiges der Entwickelungsgeschichte der christlichen Kunst durch eine Reihe trefflicher Publikationen bereichert und in einzelnen Teilen umgestaltet worden. Rahns mustergiltige Ausgabe des Psalterium aureum von St. Gallen (1878) erschien gerade noch rechtzeitig, um von Woltmann selbst, sowohl in dieser Zeitschrift (XIII, S. 334 ff.), als auch in der „Geschichte der Malerei" (I, S. 209), gewürdigt zu werden. Nicht aber erlebte er O. v. Gebhardts Ausgabe der Miniaturen des Ashburnham-Pentateuchs (London, 1883), welche in interessanter Weise den Übergang von der frühchristlichen zur karolingischen Zeit vermitteln, indem sie, entsprechend den Wortformen des Textes, trotz aller Anklänge an das Altertum doch bedeutsame Regungen des selbständigen Geistes des Mittelalters zeigen. Nicht konnte er Kondakoffs leider nur mit russischem Texte veröffentlichte Ausgabe der Psalmenhandschrift der Sammlung J. A. Chludoff in Moskau (1878) verwerten, welche plötzlich ein neues Licht auf die Entwickelungsgeschichte der byzantinischen Kunst warf. Nicht war ihm vergönnt, A. Springers in gewisser Hinsicht bahnbrechende Publikation des Utrecht-Psalters (Die Psalterillustration im frühen Mittelalter 2c. Leipzig 1880, Separatabdruck aus den Abhandlungen der K. S. G. d. W.) zu benutzen, welche zunächst unsere Kenntnis der karolingischen Kunst bereicherte, aber auch durch die ganz neuen Seiten, von denen aus sie die mittelalterlichen Miniaturen angesehen wissen wollte, für die Geschichte dieses Kunstzweiges überhaupt von einschneidender Bedeutung war. Springer hatte die hier ausgesprochenen Grundsätze übrigens ziemlich gleichzeitig in seinem Aufsatz zu Woltmanns Buch in dieser Zeitschrift (XVI, S. 345 ff.) entwickelt und bei dieser Gelegenheit die jüngere Generation der Kunsthistoriker nachdrücklichst ermahnt, das Studium der mittelalterlichen Kunst nicht zu vernachlässigen.

Diesem Rufe oder eigenem Antrieb folgend, hat sich inzwischen besonders ein junger Dozent der Bonner Universität, Dr. Karl Lamprecht, eingehender Studien mittelalterlicher Miniaturen befleißigt. Als Frucht seiner Untersuchungen hat er zunächst 1881 in den „Jahrbüchern des Bonner Altertumsvereines" (LXX, S. 56—112) eine vergleichende Abhandlung über den Bilderschmuck des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternacensis zu Gotha veröffentlicht, in welcher er zu dem Resultate kommt, daß diese beiden dem 10. Jahrhundert angehörenden Bilderhandschriften durchaus innerhalb der deutsch-karolingischen Entwickelung stehen und byzantinische Einflüsse gar nicht oder so gut wie gar nicht aufzuweisen haben. Im allgemeinen hatte schon Springer in seinen Bemerkungen zu Woltmanns Werk vor dem Betonen des byzantinischen Einflusses unter den sächsischen Kaisern gewarnt. Da jedoch Lamprecht die byzantinische Einwirkung immerhin noch für einzelne Kleinigkeiten und ornamentale Teile des Cod. Epternacensis zugiebt (S. 110), und Woltmann, wenngleich er aus den „byzantinisirenden" Miniaturen jener Zeit noch eine besondere Gruppe machte, doch am Schlusse des Kapitels (S. 262—263) zu dem Resultate kommt, „daß diese Kunst keineswegs eine byzantinische ist und daß sogar von byzantinisirenden Elementen nur sehr bedingungsweise in ihr die Rede sein kann," so handelt es sich hier kaum um einen prinzipiell verschiedenen Standpunkt, und läßt sich annehmen, daß gerade Woltmann diese eingehende Untersuchung Lamprechts mit Freude begrüßt haben würde. Eine tüchtige Vorarbeit zu einer von Springer,

freilich in etwas anderem Sinne, so warm befürworteten familienweisen Zusammenstellung der Bilderhandschriften hat Lamprecht sodann 1882 in den Bonner Jahrbüchern (LXXIV, S. 130 ff.) durch seinen Katalog der „kunstgeschichtlich wichtigen Handschriften des Mittel- und Niederrheins" geliefert. Ein selbständiges Werk Lamprechts endlich liegt in der obengenannten trefflichen Publikation mittelalterlicher Buch-Initialen vor.

Da es bekannt ist, daß die Geschichte der Ornamentik für ganze Jahrhunderte deutschen Kulturlebens der einzig mögliche, für die ganze vorgotische Zeit ein wesentlicher Bestandteil der Geschichte der zeichnenden Künste ist, so leuchtet die Bedeutung des Lamprechtschen Versuchs, eine organische Entwickelungsgeschichte der Initial-Ornamentik von 8. bis zum 13. Jahrhundert zu schreiben, sofort ein; und es darf sogleich hinzugefügt werden, daß der Versuch geglückt ist. Schon die 42 Tafeln mit ihren etwa 200 Einzelnachbildungen von Ornamenten und ganzen Initialen geben uns einen anschaulichen Überblick über die Entwickelung, welche uns vorgeführt werden soll; und der ausführliche Text, welcher die Trockenheit, die dem Gegenstande, wenn auch nicht im Bilde, so doch im Worte anhaftet, durch eine möglichst flüssige Darstellung zu überwinden sucht, bietet eine Fülle anregender eigener Beobachtungen.

In drei Hauptepochen tritt die Entwickelung der vorgotischen Initial-Ornamentik uns vor Augen. In der „deutschen Stammeszeit", für welche die Gräberfunde und die Schriften Sophus Müllers und Lindenschmitts gebührend zur Hilfe herangezogen werden, sehen wir die Ornamente aus Punkten, Linien und Bändern entstehen und die letzteren sich unversehens gelegentlich zu Tierköpfen gestalten. In der karolingischen Zeit wird dieses Prinzip durch den Einfluß teils irischer, teils klassischer Elemente erweitert und verändert; die Pflanzenornamentik dringt allmählich ein; es entsteht „ein Mischstil, der unter dem ihm allerseits nahe gelegten Drange, sich zu sammeln und zu klären, die aufgenommenen Elemente glücklich und unzertrennlich vereinigt" (S. 15). In der vorgotischen Kaiserzeit endlich wird die Pflanzenornamentik zum Hauptmotiv erhoben; sie beherrscht jetzt das ganze System und wirkt daher auch umgestaltend auf die Grundanlage der Buchstaben zurück; seit dem Schlusse des 11. Jahrhunderts tritt eine neue, auf Naturbeobachtung beruhende, sowohl zur altdeutschen, als zur irischen im Gegensatz stehende Tierornamentik hinzu. In der gotischen Zeit aber führt das kalligraphische Prinzip die klassische deutsche Initialornamentik ihrem Verfall entgegen. Daß diese Entwickelung uns durch Lamprechts Buch überhaupt zum ersten Male zum Bewußtsein gebracht werde, soll freilich nicht behauptet werden. Wenigstens ihre Grundzüge wird der aufmerksame Leser bereits zwischen den Zeilen verschiedener Bücher, welche die Miniaturmalerei behandeln, gefunden haben. Aber zum ersten Male hat Lamprecht diese Entwickelungsgeschichte von innen heraus zu einem organischen Ganzen gestaltet; und im einzelnen enthält das Werk neue Bemerkungen und eigene Ansichten genug: so, wenn der Ansicht von der Priorität der primitiven Tierornamentik der ältesten Zeit die Meinung ihrer mehr zufälligen, jedenfalls sekundären Entstehung aus den Bandgewinden gegenübergestellt wird; so, wenn die irischen Bilder- und Ornamenthandschriften deutschen Fundortes in weit größerem Umfange, als bisher, für deutsche Arbeiten, die nur unter irischem Einflusse entstanden, erklärt werden; so, wenn die Verschiedenheit der Hauptgliederung der Buchstaben unter der Herrschaft der Bandornamentik von derjenigen der unter der Hegemonie der Pflanzenornamentik entstandenen mit Nachdruck betont wird. Da wir stets fühlen, daß Lamprecht von seinen Ansichten überzeugt ist und daß er sich seine Überzeugung durch gründliches eigenes Studium gebildet hat, so gelingt es ihm auch in den meisten Fällen, uns zu überzeugen und uns, wenn wir uns, allerdings nicht ohne Mühe, durch seine Schrift hindurchgearbeitet haben, den Eindruck zu hinterlassen, daß wir unsere kunstgeschichtlichen Kenntnisse wirklich bereichert haben.

Karl Woermann.

Nachträgliches über Karl v. Haller.

Mitgeteilt von R. Bergau.

Im Anschlusse an die in Bd. XVIII, S. 161 ff. mitgeteilten, höchst interessanten Briefe des Kronprinzen Ludwig von Bayern an den durch seine Reisen und wichtigen Entdeckungen in Griechenland berühmten Architekten Karl Haller v. Hallerstein dürfte die Mitteilung nicht ohne Interesse sein, daß des letzteren auf Grund einer Preisaufgabe der königlichen Kunstakademie zu München vom Jahre 1814 (welche der Kronprinz seinem Schreiben an Haller vom 26. Februar 1814 beigelegt hatte) ausgeführte Originalentwürfe (nebst den Skizzen) zu den vom Kronprinzen projektirten Bauten Glyptothek und Walhalla, für welche der Kronprinz in jenen Briefen seine Ideen mitteilt, sehr wohlerhalten im Besitze des Architekten Glüenstein in Hamburg, welcher sie 1872 in einer Leipziger Auktion erstanden, sich befinden.

Der Entwurf zu einem „Gebäude, dem Andenken der großen Deutschen bestimmt“ (Walhalla) hat die Form eines griechischen Tempels (Parthenon), umgeben von einem heiligen Hain, und besteht aus 26 Blatt Zeichnungen. — Der Entwurf zu einem „Gebäude zur Aufstellung von Bildhauerwerken“ (Glyptothek) besteht aus 34 Blatt. — Beide Entwürfe sind sehr sorgfältig mit größtem Fleiße durchgearbeitet. Die Maße sind eingeschrieben, die Konstruktionen angegeben. Große, gemalte perspektivische Ansichten und ausführliche Erläuterungsberichte dienen zur Ergänzung. Sie legen beredtes Zeugnis ab von dem künstlerischen Vermögen, dem poetischen Sinn und der großen Bescheidenheit des Künstlers und lassen deutlich erkennen, daß er seiner großen Aufgaben mit Klarheit sich bewußt war. Sie sind bekanntlich leider nicht zur Ausführung gekommen. Das Urteil des Kronprinzen über dieselben ist S. 221 der Zeitschrift mitgeteilt.

Im Hinblick auf die Thatsache, daß das Verhältnis Karl v. Hallers zu dem Kronprinzen noch nicht völlig klar gelegt und vielfach irrtümlich aufgefaßt wird, dürfte der folgende Brief des Kronprinzen Ludwig an Christoph v. Haller, den Bruder Karls (dessen Original sich in meinem Besitze befindet) von besonderem Interesse sein. Derselbe bildet einen würdigen Schluß zu den von Th. Heigel a. a. O. publizirten Briefen.

Mein Herr Baron!

Um Sie mit den geschäftlichen Verhältnissen genau bekannt zu machen, in welchen Ihr seliger Bruder mit mir gestanden ist, habe ich die Momente derselben in einer eigenen Darstellung zusammenfassen lassen, und teile Ihnen diese hier in der Anlage mit (fehlt). Sie werden darin die klare Bestätigung dessen finden, was ich Ihnen bereits unterm 12. Februar d. J. habe melden lassen. Die treue Hingebung, mit welcher Ihr seliger Bruder mir während seines Aufenthaltes in Griechenland redliche Dienste geleistet hat, ist bei mir in dankbarem Andenken. Er selbst lebte, leider, nicht lange genug, um ihm die Opfer, die er meiner Kunstliebe gebracht, vergelten zu können; was ich dafür an seinen hinterlassenen Erben zu thun beabsichtigte, soll hiemit geschehen. Ich besitze zehn K. bayrische landschaftliche Obligationen, jede zu tausend Gulden, wovon die Zinsen am nächsten 23ten Jänner und so alljährig am 23. Jänner mit 500 fl. bei der Staatskasse erhoben werden können. Diese 10000 Fl. trete ich Ihnen zum vollen Eigenthum ab. Die original Obligationen nebst Uebertragsurkunde lasse ich Ihnen übermachen, sobald Sie mir Ihren würklichen Aufenthalt und wohin sie sicher an Sie gelangen können, angezeigt haben werden. Ich ersuche Sie hierin einen Beweis jener Gesinnungen zu erkennen, welche ich dem Verstorbenen gewidmet hatte; und gerne trage ich hiermit eine Schuld der Erkenntlichkeit ab, die, zu meinem gewiß größten Bedauern ihm selbst nicht hat werden können.

Mit vieler Werthschätzung
Ihr Ihnen wohlgeneigter
Ludwig, Kronprinz.

Würzburg den 29ten 8ber 1819.

H. Christoph Frh. Haller von Hallerstein
zu Nürnberg.



Kunst-Chronik

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst

Achtzehnter Jahrgang



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1883

Kunst-Chronik 1883

XVIII. Jahrgang.

Inhaltsverzeichnis.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstlitteratur und kunstlitterarische Notizen.

Spalte

Kunsthandel.

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunsthistorisches.

Konkurrenzen und Preisverteilungen.

Personalnachrichten.

Vereinswesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

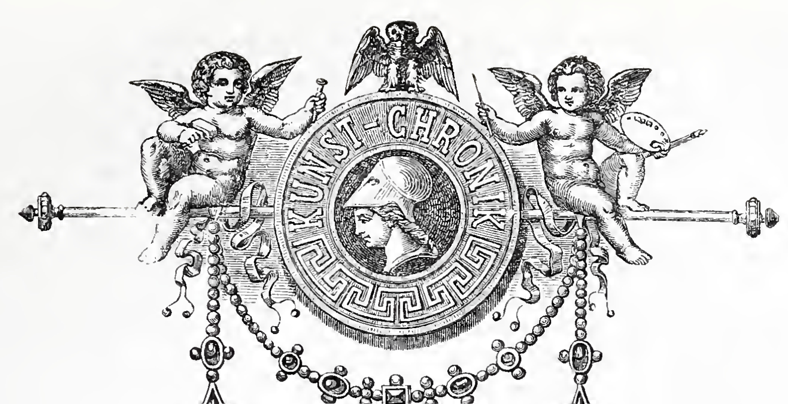
Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

19. October



Nr. 1.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Wilberg-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Mit Christian Wilberg, welcher am 3. Juni d. J. in Paris von einem plötzliche Tode ereilt wurde, ist eine der glänzendsten Erscheinungen aus dem Kreise der Berliner Maler geschieden, ein Künstler, dessen vielseitige Begabung, dessen gründliches Wissen, dessen bestechendes, immer siegreiches Können erst jetzt in ein volles Licht tritt, da uns die Direktion der königlichen Nationalgalerie die Gelegenheit geboten hat, fast sein gesamtes Werk gleichsam mit einem Blick zu umfassen. Bei den meisten der Künstler, deren Gedächtnis die Direktion der Nationalgalerie durch Sonderausstellungen geehrt hat, konnten wir das Werden und Vergehen, das allmähliche Wachstum, die Blüte und den langsamen Niedergang, das gemeinsame Menschenlos verfolgen. In der Wilbergausstellung sind diese Entwickelungsstadien nicht so scharf ausgeprägt oder sie fehlen ganz. Auf den ersten, aus dem Jahre 1872 stammenden Gemälden, welche das bunte Leben auf dem Hamburger Fleet und seine architektonische Umgebung schildern, tritt uns der fertige, seines Zieles bewußte Künstler mit vollendeter Technik, mit scharfem Blick für das Charakteristische der Architekturformen und mit feinem Sinn für die Reize der Beleuchtung entgegen, und er bleibt es, stetig an seinen Aufgaben wachsend, seine Technik immer glänzender, immer bestechender entwickelnd, eine lange Reihe von Gemälden, Ölstudien, Skizzen und Zeichnungen hindurch — der Katalog führt beinahe 700 Nummern auf —, bis der Faden plötzlich abreißt, ohne daß ein Erlahmen der künstlerischen Kraft, eine Erschöpfung der Phantasie zu bemerken wäre. Die heroischen Hellenen haben einen solchen Tod auf dem Höhepunkte der Kraft als ein Beneidenswertes, als ein von den Göttern zu erbittendes Geschenk hingestellt. Im Gedächtnis der Menschen bliebe dann eine vollkommene Gestalt zurück, welche Alter und erlöschende Geisteskraft nicht entstellt hätten. Wir modernen Menschen vermögen uns aber nicht zu einer solchen Höhe der Lebensanschauung emporzuschwingen. Auf unserem Geiste lastet die Trauer um den jähen Verlust, welche durch den Anblick so vieler Meisterwerke nicht gemildert wird, weil der Gedanke an unserem Bewußtsein nagt, daß der Genius eine Himmelsgabe ist, die heutzutage seltener und seltener verschenkt wird. Voll Wehmut stehen wir vor den letzten Entwürfen des Künstlers, den erst flüchtig angelegten Skizzen für die Wandmalereien im neuen Polytechnikum zu Charlottenburg, in welchen er die Hauptbaustile durch die hervorragendsten Bauwerke der verschiedenen Kunstepochen charakterisiren wollte. Wenn wir uns das durch den Brand der Hygieneausstellung zerstörte Panorama, den Blick auf das kaiserliche Rom und die Campagna, ins Gedächtnis zurückrufen — zu welch hohen Erwartungen waren wir berechtigt! Jetzt sind diese Hoffnungen vernichtet, und, wohin wir auch blicken, nirgends winkt uns ein Ersatz, erwächst eine ebenbürtige Kraft, welche geeignet wäre, die schmerzlich empfundene Lücke auszufüllen.

Jene Entwürfe, 20 an der Zahl, in Tusche Wasserfarben und Bleistift ausgeführt, sind ungemein

lehrreich für den Eifer und die Gewissenhaftigkeit, mit welcher sich Wilberg an die Arbeit machte. Für die römische Epoche hatte er das Amphitheater in Pola gewählt, für das frühe Mittelalter den byzantinisch-romanischen Stil, die merkwürdigen Bauten in Ravenna. Zu einer definitiven Wahl hatte er sich noch nicht entschlossen. Wir finden San Vitale, San Apollinare in Classe und das Grabmal des Theodorich auf verschiedenen Studien und Skizzen, die sämtlich nach der Natur aufgenommen sind. Wilberg verschmähte die Eselsbrücke der Photographie. Erst wenn er seinen richtigen Standpunkt gefunden und eine Aufnahme mit peinlichster Treue in Bleistift gemacht hatte, nahm er die Photographie zu Hilfe oder er ließ erst eine solche anfertigen, um die Richtigkeit seiner Aufnahme zu kontrolliren und etwaige Sehfehler zu verbessern. Eine Bleistiftzeichnung nach dem Turme des Freiburger Münsters, welchen er als Repräsentanten der gotischen Epoche gewählt hatte, zeigt uns, mit welcher Genauigkeit er die krause Ornamentik der durchbrochenen Pyramide festzuhalten imstande war. Für die romanische Epoche hatte er den Dom von Speyer, für die der Renaissance St. Peter gewählt — St. Peter, dessen stolze Silhouette und architektonische Details er sich unauslöschlich fest in das Gedächtnis eingegraben hatte, weil er ihn von allen Seiten, von denen man überhaupt eine Ansicht gewinnen kann, aufgenommen und zu Bildern verwertet.

Rom und Venedig waren seine Lieblingsplätze, zu welchen er immer wieder zurückkehrte. Aus dem Studium der antiken Trümmerstätten entwickelte seine Phantasie jene geistvollen Rekonstruktionen altrömischer Bauwerke in landschaftlicher Umgebung, mit welchen er das Café Bauer und die Höfe und Säle mehrerer Privathäuser in Berlin geschmückt hat. Aber er verstand nicht nur die äußeren Linien der Architektur mit archäologischer Treue festzuhalten, sondern auch die inneren Räumlichkeiten von Kirchen und Palästen mit jener Virtuosität in der Charakteristik des Stofflichen wiederzugeben, welche den Vergleich mit Alma Tadema nicht zu scheuen braucht. Für die Marmorsäulen, die Bronzekapitäle, Gemälde und Statuen, das Mosaikpflaster, die leuchtenden Goldmosaiken der Markuskirche, den Altarschmuck, die Sammet- und Seidenstoffe der Möbel und Portièren — für alles hatte er einen präzisen malerischen Ausdruck gefunden, der keinen Zweifel über den Charakter eines Stoffes aufkommen ließ. Diese Peinlichkeit in der Detailausführung überrascht um so mehr, wenn man sich den Lebens- und Bildungsgang des Künstlers vergegenwärtigt. Wir haben unmittelbar nach seinem Tode in diesen Blättern (Nr. 35, S. 560 des vor. Jahrgangs) die Hauptzüge seiner Biographie mitgeteilt. Dieselbe verlangt noch insofern eine Vervollständigung, als darin seine Jugend- und Lehrjahre übergangen waren. Wilbergs Vater war ein Stubenmaler, welcher der früh sich äußernden künstlerischen Neigung des Sohnes nicht einmal so weit entgegen kam, daß er ihn sein eigenes Handwerk lernen ließ, er gab ihn vielmehr zu einem Maurer in die Lehre. Erst nach dem Tode seines Vaters konnte sich Wilberg diesem Joche entziehen und wenigstens Stubenmaler werden, in welcher Eigenschaft er bis zu seinem zweiundzwanzigsten Jahre in seiner Vaterstadt Havelberg arbeitete. 1861 kam er nach Berlin, wo ihm noch neun Jahre unsicheren Umhertastens bevorstanden, ehe er auf sein Ziel gerade losgehen konnte. An künstlerischer Anleitung fehlte es ihm nicht. Zuerst nahm sich der Maler Otto Weber seiner an, dann trat er in das Atelier des Landschaftsmalers Eduard Pape ein, welches er nach anderthalb Jahren auf dessen Rat mit demjenigen von Paul Gropius vertauschte. Er wollte also Dekorationsmaler werden. Doch legte er hier bereits den Grund zu seinen umfassenden Kenntnissen in der Architektur und der Perspektive, die er sich ohne Anleitung auf eigene Hand erwarb. Aus den Jahren 1868 und 1869 stammen seine ersten selbständigen Arbeiten: ein Entwurf zu einem silbernen Tintenfaß, landschaftliche Entwürfe für die Krollsche Weihnachtsausstellung und Motive aus der Umgegend von Havelberg. Im Jahre 1870 ging Wilberg nach Düsseldorf zu Oswald Achenbach, und damit trat die entscheidende Wendung in seinem Leben ein, welche ihn endlich der Kunst ganz zuführte. Eine Studienreise durch Deutschland, hauptsächlich nach Hamburg, im Jahre 1871 unternommen, war die Vorbereitung zu der großen Reise nach Italien, wo er einen zweijährigen Aufenthalt nahm. Die Früchte desselben, welche er 1874 im Berliner Künstlervereine ausstellte, fanden eine so freundliche Aufnahme, daß er sich entschloß, in Berlin seinen dauernden Aufenthalt zu nehmen, welchen er nur durch seine Studienreisen unterbrach.

Wollte man Wilberg nur als Architekturmaler und Maler der italienischen Landschaft ins Auge fassen, so würde man ein einseitiges Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit gewinnen. Die Gesamtausstellung seiner Werke giebt uns über seine Vielseitigkeit überraschende Aufschlüsse. Sie lehrt uns, daß Wilberg ebensowohl ein treuer Sohn seines Vaterlandes war, daß er die Seele der deutschen Landschaft in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen und zu ergründen wußte. Eine Partie aus dem Ilsethale kann sich an Tiefe der Empfindung und an Innigkeit und Wahrheit der Auffassung mit den stolzesten und farbigsten seiner italienischen Landschaften messen. Aus Vollratsruh am Rhein hat er eine ganze Reihe köstlicher Motive geschöpft, welche beweisen, daß er nicht prachtvoller Baudenkmäler bedurfte, um seine

volle künstlerische Kraft zu entfalten, sondern daß ihm die einfachste Natur, das bescheidenste Idyll genügte, wenn er einen Beweis seiner liebevollen Vertiefung in die Geheimnisse der Mutter Erde ablegen wollte. Aus Rügen, aus dem Harz, aus Helgoland, aus Misdroy, aus Tirol, aus der Schweiz, von überall her, wohin er seinen Wanderstab gesetzt, hat er Studien mitgebracht, welche zeigen, daß er Wald und Wasser, Berge und Gletscher, kahle Ebnen und liebliche Thäler, die Fichte des Nordens, wie die Palme des Südens mit scharfem Blick für individuellen Charakter und eigentümliche Erscheinung darzustellen wußte. Auf sieben Ansichten aus der Umgebung von Potsdam, welche in Wasserfarben ausgeführt sind, tritt wieder mehr der Architekturmaler in den Vordergrund. Diese Blätter, deren Entstehung wohl auf den Verkehr mit den dem Maler freundlich gesinnten kronprinzlichen Herrschaften zurückzuführen ist, sind auch in Farbendruck reproduzirt worden.

Nicht an letzter Stelle ist eine Anzahl von Figurenstudien in Aquarell und Bleistift zu erwähnen, die Wilberg sowohl von seinen italienischen Reisen, wie von seiner großen Reise nach Pergamon mitgebracht hat. Er unternahm die letztere auf die Einladung des Direktors Conze im Jahre 1879. Während eines Aufenthaltes von acht Wochen hat er mehr als hundert Studien in Wasserfarben und Bleistift gesammelt, welche gewissermaßen eine bildliche Geschichte der denkwürdigen Ausgrabungen repräsentiren und zu dem lebensvollen Berichte Humanns die schönste Ergänzung liefern. Er hat nicht nur das Ausgrabungsterrain und seine Umgebung von allen Seiten aufgenommen, sondern auch die verschiedenen Stadien der Ausgrabungen, den Transport der großen Reliefplatten u. a. m. dargestellt. Es wäre zu wünschen, daß diese Sammlung in den Besitz der königlichen Museen überginge, damit diese Zeichnungen dermaleinst die Wände des zukünftigen Museums der pergamenischen Altertümer schmücken können.

Daß Wilberg die lange Zeit vernachlässigte Kunst der Panoramen- und Prospektmalerei wieder gehoben und veredelt hat, ist eines seiner größten Verdienste. Einem Panorama galt auch die Reise nach Frankreich, auf welcher ihn der Tod ereilte. Mit Anton v. Werner beabsichtigte er die Schlacht von Sedan in einem großen Rundbilde zu schildern, für welches er den landschaftlichen Teil übernommen hatte. Zu diesem Zwecke wollte er mit seinem Kunstgenossen an Ort und Stelle die nötigen Studien machen. Zuvor begab er sich aber zum Besuche des „Salon“ nach Paris, wo er plötzlich erkrankte und nach zwei Tagen starb. Er hatte noch nicht sein 43. Lebensjahr vollendet.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur.

Die Burgkapelle zu Iben in Rheinhessen. Aufgenommen von Studirenden der Architektur an der Technischen Hochschule zu Darmstadt unter Leitung von Professor E. Marx. Darmstadt, Verlag von A. Bergsträßer. 1882. Fol. u. 8.

Das verdienstvolle Bestreben einer im erfreulichen Wachstum begriffenen Anzahl von Lehrern der Baukunst an den Technischen Hochschulen, graphische Aufnahmen vaterländischer Baudenkmäler zum Mittelpunkt kunstwissenschaftlicher Studien auf Ausflügen mit ihren Schülern zu machen, hat durch die obengenannte Veröffentlichung eine schätzbare Bereicherung erfahren. Nur auf diesem Wege, nicht aber wenn die Aufnahmen in den Mappen verborgen bleiben, gewinnen dergleichen Arbeiten einen wirklichen Wert.

Die Publikation besteht aus neun autographirten Großfoliotafeln mit erläuterndem Text in Großoktav, welcher mit sachgemäßer Gründlichkeit und in gewandter Diktion über die kunstgeschichtlichen, stilistischen und technischen Beziehungen der Kapelle und der damit in Verbindung stehenden Burganlage des Hofes Iben sich verbreitet.

Wenn es erlaubt ist, Kleines mit Großem zu vergleichen, so läßt sich ohne Bedenken sagen, daß der Ibener Kapelle in kunstgeschichtlichem Betracht für Rheinhessen die gleiche Rolle zukommt, wie der St. Elisabethkirche zu Marburg für das althessische Stammland, der Cisterzienserkirche zu Marienstadt bei Hachenburg für die Gegenden des Westerwaldes und der Liebfrauenkirche zu Trier für die Mosellande. Der Vergleich genügt zur Andeutung, daß wir es hinsichtlich der Zeitstellung der Burgkapelle zu Iben mit einem frühgotischen Bauwerk aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zu thun haben. Dehnen wir den Vergleich auf speziell innerhalb des Großherzogtums Hessen gelegene Monumente des ältern Stadiums der Gotik aus, so wird Iben annähernd gleichalterig zu erachten sein mit dem Ostchor der St. Katharinenkirche zu Oppenheim, mit dem Chorhaupt der Pfarrkirche zu Dieburg und mit der Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Thal. Die Analogie mancher Formen mit dem letztgenannten Werk ist so groß, daß der mit diesen Erscheinungen vertraute Beobachter den Eindruck erhält, auch der Ibener Meister müsse sich tüchtig in Frankreich umgesehen und das opus francigenum in persönlicher Übung kennen gelernt haben, um an eine Stelle des Wimpfener Bauberichts vom Schluß des 13. Jahrhunderts zu erinnern.

Es ist von dem Baudenkmal leider kaum mehr als der Chor mit Dachreiter erhalten. Allein das Vorhandene ist in so hohem Grade geeignet, das kunst-

wissenschaftliche Interesse anzuregen, daß die Publikation von den Freunden des vaterländischen Kunstaltertums mit ungeteilter Freude begrüßt werden wird. Wir verkennen durchaus nicht den Wert der älteren Monographie von F. Peters, die als Festprogramm zu Winckelmanns Geburtstag 1869 in Bonn erschienen ist. Allein die Marxsche Schrift enthält doch manche Bereicherung, die Aufnahmen sind räumlich größer und inhaltlich mannigfaltiger, die tektonischen Momente sind stärker betont und die Abmessungen bis ins Einzelne durchgeführt.

In der Feststellung von Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten mit benachbarten Architekturen zieht der Verfasser mit gewissenhafter Gründlichkeit eine Parallele zwischen Iben und der einige Meilen davon auf rheinbayerischem Gebiete gelegenen Kirche zu Offenbach am Glan und weist insbesondere auf die übereinstimmende Formensprache in der Bildung der Gewölberippen und des Fenstermaßwerks hin. Mit vollem Recht. Allein sollte dem kundigen Autor entgangen sein, daß gleich beziehungsvolle und noch schlagendere Analogien an einem ebenfalls nur wenige Meilen von Iben entfernten Baudenkmal der preußischen Rheinprovinz vorkommen, an der Kirche zu Hirzenach bei St. Goar?

Mit anerkennenswerter Sorgfalt ist in der historischen Darlegung das Quellenmaterial zusammengetragen und verarbeitet. Gleichzeitig ist das Legendarische und Dichterische über Iben, namentlich insofern Simrock den Ort in seinem Amelungenlied dem Helden Rudlieb zum Stammsitz giebt, auf seinen wahren Wert zurückgeführt. Die Annahme der Errichtung der Burgkapelle durch die Tempelherren, in deren Besitz Hof Iben eine Zeitlang sich befunden, wird auf Grund der ausgebildeten frühgotischen Formen und der Beziehungen dieses Ritterordens zu Frankreich als wahrscheinlich hingestellt. Doch behandelt der Verfasser mit Vorsicht die Frage der Möglichkeit eines unmittelbaren französischen Einflusses und ist eher geneigt, an einen aus der Trierer Bauschule hervorgegangenen deutschen Meister zu denken. Die Geschichte des Ibener Besitzverhältnisses wird mit diplomatischer Genauigkeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts herabgeführt, von da an aber etwas dürftig bedacht. Ungern vermissen wir namentlich die allerneuesten Schicksale des Bauwerks, welche einen interessanten Beitrag zu dem Kapitel der Denkmälererhaltung in sich schließen. Suchen wir unsererseits diese Lücke auszufüllen!

Die schmuckreiche Ibener Kapelle stand vor wenigen Jahren in Gefahr, Stein um Stein niedergelegt, in Wagenladungen nach Braunfels an der Lahn gebracht und dort neu aufgerichtet zu werden. Kein Geringerer als der jüngst zu Hannover verstorbene Architekt Baurat Oppeler war es, welcher diesen Übersiedelungsplan ersonnen und den Fürsten von Solms-Braunfels für die Ausführung gewonnen hatte. Schon waren die Verkaufsunterhandlungen mit dem damaligen Besitzer der Kapelle, Landwirt Körber, in stillem Zuge, als der Professor der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt, Hofrat Dr. Schäfer, von dem Vorhaben rechtzeitig Kunde erlangte, um den dem Kleinode der Frühgotik in der Provinz Rheinhessen drohenden Schlag glücklich abzuwenden. Nachdem dieser Gelehrte die Überzeugung gewonnen, daß man auffallenderweise gerade an der Stelle, wo damals die Initiative für den Denkmälerschutz am ehesten zu erwarten gewesen wäre, der geplanten Entfernung des Kunstwerks gegenüber gleichgültig sich verhielt, lenkte er die Aufmerksamkeit der Staatsregierung auf den Vorgang, teils durch einen Notschrei für Iben in der Presse, teils durch die von ihm veranlaßte Mitwirkung des Mainzer Landtagsabgeordneten Dr. Dümont, worauf der damalige hessische Ministerpräsident von Hofmann, jetzt Unterstaatssekretär in Straßburg, mit dem Oberbaurat Dr. Breidert sofort nach Iben sich begab und den Ankauf der Burgkapelle für den Staat bewirkte. So blieb das graziöse Monument an der Stätte seiner Gründung und für Hessen erhalten; ohne die rasche und energische Intervention des Hofrat Schäfer stände es jetzt im Schloßhof zu Braunfels.

Die vortreffliche Durchführung der neun Großfoliotafeln durch angehende Architekten macht diesen selbst und Professor E. Marx als Lehrer der Baukunst alle Ehre. Die autographirten Blätter verraten Festigkeit des Striches wie Leichtigkeit der Hand und erhöhen durch diese Vorzüge den Wert der Publikation. Mit Zuversicht sehen wir ferneren ähnlichen Leistungen des Darmstädter Polytechnikums aus dem Bereich der diese Hochschule umgebenden unvergleichlich reichen Denkmälerzone entgegen, und möchten die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, um auf eine in der Zusammenfassung noch ungelöste, höchst dankenswerte und in ihrer Bedeutsamkeit einzig dastehende Aufgabe hinzudeuten: Aufnahme der aus der Hohenstaufenzeit stammenden Palatialarchitekturen, welche innerhalb des Großherzogtums Hessen in langer Reihe von Wimpfen, Babenhausen und Seligenstadt in der Provinz Starkenburg, nach Büdingen und Münzenberg in der Provinz Oberhessen sich hinziehen und gleich der nahen stilverwandten Barbarossaburg zu Gelnhausen in ansehnlichen, mitunter glanzvollen Überresten erhalten sind wie in gleicher Dichtigkeit und Schönheit keine andere Profangruppe romanischen Stiles in ganz Deutschland.

3

---

x. **Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts**, herausgegeben von Dr. Rob. Dohme, Bibliothekar S. M. des Kaisers Wilhelm. Von diesem im Seemannschen Verlage erscheinen-

den Prachtwerke sind neuerdings die Lieferungen Nr. 3—6 ausgegeben. Drei dieser Lieferungen entfallen auf Gottfried Schadow und Christian Rauch, von denen Dr. Karl Eggers zwei meisterhafte Charakterbilder liefert, die überall genaue Sachkenntnis und ein feines Urteil in künstlerischen Dingen verraten. Das Gleiche gilt von der Biogragraphie des großen französischen Bildhauers David d'Angers, welche Prof. Schmarsow (Göttingen) zum Verfasser hat. Die geschmackvolle Darstellung erhält ein um so lebendigeres Interesse, als zahlreiche Illustrationen in den Text eingestreut sind.

Kunsthandel.

Kunstkataloge. Mit dem Herbst kommen uns alljährlich aus allen Weltgegenden Verzeichnisse verkäuflicher Kunstblätter und anderer Kunstgegenstände zu, und der Kunstliebhaber, der seine Sammlungen gern erweitern oder neue anlegen will, hat daher keine Not. Auch heuer fehlt es nicht an solchen Herbstboten. So hat Fr. Meyer in Dresden soeben seinen achten Lagerkatalog versandt und, wie schon sein Umfang andeutet, — er enthält 2132 Nummern — wird hier sehr viel und sehr mannigfaltiges geboten Wenn wir die Zeit der Inkunabeln ausnehmen, so sind alle Jahrhunderte und Schulen bis auf die Gegenwart vertreten. Einzelnes namentlich hervorzuheben, müssen wir uns versagen und wollen nur darauf aufmerksam machen, daß auf gute Abdrücke und gute Erhaltung besonders Bedacht genommen ist und daß die Preise nicht übermäßig hoch sind. — Die Kunsthandlung von Fr. Muller in Amsterdam hat zwei Auktionskataloge verschickt. Der eine enthält eine vorzügliche Sammlung von Originalhandzeichnungen. Die Meister der niederländischen Schule sind mit Vorliebe und auch mit feinem Verständnis gesammelt worden. Es sind wahre Prachtstücke darunter, und die besten Künstler, wie Rembrandt, Rubens, Ostade, Dusart u. a. m. werden uns vorgeführt. Auf die italienischen Schulen fallen nur wenige Blätter, wohl weil der betreffende Sammler, wie es eben ein glücklicher Zufall mit sich brachte, dergleichen nur nebenbei zu erwerben pflegte. Der Entwurf zur Statue eines Fürsten (Federigo di Montefeltro, sagt Robinson, der frühere Besitzer der Zeichnung) von Raffael dürfte, wenn keine Täuschung obwaltet, das Hauptstück dieser Nebenabteilung sein. — Der zweite Katalog enthält lediglich Porträts in zwei Abteilungen. Die erste ist besonders interessant, da hier nur Bildnisse vereint sind, die H. Goltzius, J. de Gheyn sen. und die Brüder Wierix gestochen haben. Der Besitzer sammelte die Arbeiten dieser Künstler mit besonderer Vorliebe, weil er einen Katalog darüber herauszugeben beabsichtigte. Viele unbeschriebene Blätter, wie auch bekannte in frühesten Zuständen treten uns jeden Augenblick entgegen, so daß dieser Katalog zugleich als eine Bereicherung der Litteratur über die genannten Künstler gelten kann. Auch die zweite Abteilung, welche Bildnisse von Künstlern aller Schulen beschreibt, enthält viele kostbare und seltene Blätter. Die Auktion beider Sammlungen wird am 20. November beginnen. W.

Nekrologe.

— **Der bekannte Stilllebenmaler Friedrich Heimerdinger** in Hamburg ist vor kurzem daselbst nach längerem Leiden gestorben. Er war 1817 in Hamburg geboren, studirte einige Jahre auf der Akademie zu Düsseldorf, war dann kurze Zeit in München und seit 1845 wieder in Hamburg, wo er hauptsächlich als Zeichenlehrer wirkte, später jedoch in seiner malerischen Spezialität, dem Stillleben, es bis zu einer gewissen Virtuosität brachte. Seine äußerst minutiös und exakt ausgeführten Bilder fanden besonders in England viele Liebhaber. Er strebte häufig nach Augentäuschung und erreichte sie manchmal in überraschendster Weise. Heimerdinger hat einige Bändchen Gedichte herausgegeben, die aber wohl nur in engeren Kreisen bekannt geworden sind. Er war eine auffallende Persönlichkeit und liebte es, die Seltsamkeit seiner Erscheinung in karikaturhafter Weise hervorzuheben, wie er denn auch sich auf sein Talent, charakteristische Grimassen zu schneiden, viel zugute that. Er hat eine ganze Folge solcher sogenannter Ausdrucksköpfe nach seinem Gesicht photographiren lassen. (Köln. Zeitg.)

Preisverteilungen.

*** **In der Konkurrenz um den Neubau des Braunschweiger Museums** hat das Preisgericht den ersten Preis von 5000 Mk. dem Architekten Oskar Sommer in Frankfurt a. M., den zweiten Preis von 3000 Mk. dem Baumeister Franz Gittermann in Braunschweig und den dritten Preis von 3000 Mk. den herzoglichen Baumeistern Hans Pfeifer und Alfred Körner in Braunschweig zuerkannt.

Personalnachrichten.

— **Anton von Werner** ist aufs neue für die Dauer von fünf Jahren zum Direkter der Berliner Kunstakademie erwählt und die Wahl von der Regierung bestätigt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt **Münchener Kunstverein.** Unter den im ganzen wenig bedeutenden Neuigkeiten der letzten Wochen verdient ein Gemälde von Kirchbach, dessen „Spion" früher von uns rühmend erwähnt wurde, hervorgehoben zu werden. Es schildert einen historischen Vorgang, der freilich keine historische Bedeutung hat und ohne Kommentar nicht verständlich ist. Die Sache ist folgende. Herzog Christoph von Bayern, mit dem Beinamen der Kämpfer, ein ebenso streitsüchtiger als streitbarer Herr, lag fort und fort mit seinem Bruder Albrecht V. in Hader und konspirirte gegen ihn. Deshalb ließ ihn dieser eines Tages, als er im Bade saß, durch den Grafen v. Abensberg gefangen nehmen und hielt ihn so lange gefangen, bis er sich seinen Wünschen fügte. Aus der Haft entlassen überfiel Christof sodann den Grafen bei Freising auf offener Straße und rannte ihn nach kurzem Kampfe nieder, worauf des Herzogs Leibknappe ihm den Dolch durch eine Fuge des Panzers in den Leib stieß. Kirchbach läßt nun den Herzog an der Leiche seines Feindes hoch zu Roß halten und ihn eine Handbewegung machen, als ob er dem Himmel für das Gelingen seines Handstreiches dankte. Das Bild ist trefflich gezeichnet und verrät eine eingehende Kenntnis des Kostüms und der Waffen jener Zeit. Sein Hauptwert aber liegt in der dem Vorgange meisterhaft angepaßten koloristischen Stimmung. Von Hoerter sahen wir eine anspruchslos gemalte, aber durch Gediegenheit der im Sinne der alten niederländischen Meister gehaltenen Komposition fesselnde Landschaft mit schönen Baumgruppen und einem Wasserfall. Compton brachte eine prächtige Vedute des Val Genova mit dem Mandrongletscher in Südtirol und Willroider gegen seine Gewohnheit ein höchst einfaches und idyllisches Motiv aus dem englischen Garten bei München mit einer prächtigen Baumgruppe und weitem Ausblick in die Ferne. Die zahlreichen Verehrer H. Bürkels wurden durch ein von köstlichem Humor durchwehtes Bildchen des unvergeßlichen Meisters erfreut. Ein dicker Bauernwirt ist mit seinem Knechte über Land gefahren, und beide sind infolge der Sommerhitze eingeschlafen. Diese Gelegenheit hat der alte Gaul vor dem Wagen benützt, um mit demselben einen kleinen Abstecher auf die anstoßende Wiese zu machen und sich dort an dem saftigen Gras gütlich zu thun. Ein anderes humoristisches Bildchen brachte Borgmann, er nennt es „Der Schreihals". Der Schreihals aber ist ein noch im Wickelkissen liegendes Bauernkind, das der Großvater zu besorgen hat. Der weiß sich nun über dem Geschrei des Enkels nicht mehr zu helfen und bringt denselben seiner Mutter, welche indes ihrerseits nicht eingreifen kann, da sie eben mit Brodkneten beschäftigt ist und ihre Hände bis zu den Gelenken in einem Überzug von zähem und klebrigem Teig stecken, der sich nicht so geschwinde beseitigen läßt.

— **Die amerikanische Ausstellung in Madrid**, welche gelegentlich des dortigen Amerikanistenkongresses stattfand, hat eine Menge bisher verborgener Schätze zutage gefördert. Einem Bericht von H. de Saussure über dieselbe entnimmt der „Globus" folgende interessante Mitteilung: „Besonder Anziehungskraft besitzen die Erinnerungen an Kolumbus. Hier ist vor allem sein Bildnis merkwürdig, das vor kurzem unter ganz besonderen Umständen entdeckt wurde. Eine allgemein

für richtig anerkannte Überlieferung nämlich bezeichnete ein Ölgemälde im Museum von Madrid als das Porträt des berühmten Seefahrers. An sich war dies nicht unmöglich, denn schon ein Jahrhundert vor Kolumbus malte van Eyck mit Ölfarben auf Leinewand. Aber unmöglich konnte man eine Persönlichkeit, wie sie das Porträt darstellte, mit einer Zopfperücke nach der Mode des 18. Jahrhunderts als die des Kolumbus anerkennen! Das Verdienst, in das Geheimnis eingedrungen zu sein, gebührt Martinez Cubells, dem Inspektor der Gemäldegalerie von Madrid. Nachdem er zu der Überzeugung gekommen war, daß Veränderungen an dem Gemälde vorgenommen worden sein müßten, schabte er in der obern Ecke links das Gemalte weg und brachte darunter auch wirklich ein goldenes C zum Vorschein. Diese Entdeckung machte jeden Zweifel schwinden. Cubells setzte seine Untersuchung fort und förderte die ganze Inschrift zutage, welche den obern Rand des Gemäldes einnimmt; sie lautet: „Columbus Ligur: Novi Orbis Reptor" (Repertor). Das weiße Haar verschwand und machte den kastanienbraunen Locken des Heros der See Platz; überhaupt gewann das ganze Porträt seine alte Gestalt vollkommen wieder. Wenn noch der geringste Zweifel über die Echtheit dieses kostbaren Gemäldes bestehen könnte, so würde ein Vergleich desselben mit dem Herzog von Veragua, dem Präsidenten des Kongresses der Amerikanisten, genügen, ihn zu beseitigen. Der Herzog ist nämlich ein direkter Abkömmling des Kolumbus und von einer frappanten Ähnlichkeit mit demselben. Bei ihm findet sich dieselbe hervortretende Unterlippe, derselbe Typus der schwach gebogenen Nase, überhaupt ein ganz übereinstimmendes Gesicht. Diese Ähnlichkeit, die sich nach 13 Generationen noch wiederholt, beweist, mit welcher Beharrlichkeit in gewissen Familien (Bourbons, Habsburger) Geschlechtseigentümlichkeiten immer wieder zutage treten. Dieses hier wiedergefundene Bildnis des Kolumbus ist als Stahlstich in den Bulletins der Akademie der Geschichte und der geographischen Gesellschaft zu Madrid veröffentlicht worden. Seine Entdeckung hat den Vorteil gehabt, daß dadurch auch ein zweites Porträt des Kolumbus, weniger gut als das erstere, aber noch sehr wohl erhalten, über welches bisher noch Zweifel herrschten, auch als echt erwiesen worden ist".

-n. **Makarts „Ophelia".** Der Berliner Kunsthändler J. Schall hat die Leipziger Michaelismesse mit einer Wanderausstellung moderner und einiger alter Ölgemälde beschickt, deren Zugstück eine von Makart im Jahre 1880 für einen englischen Kunstfreund gemalte Scene aus Shakespeare's Hamlet bildet. Das Bild hat für Makart verhältnismäßig kleine Dimensionen, wie sie für ein als Wandschmuck dienendes Stück angemessen sind, und ist infolge einer Versteigerung wieder über den Kanal zurückgewandert. Es stellt die wahnsinnige Ophelia dar, deren Auftreten einigermaßen an Kaulbachs Lady Macbeth erinnert. In weiße Seide gekleidet, mit Blumen im Haar, erscheint sie starren Auges in Begleitung der Königin im Vordergrunde des durch ein hinter einem Vorhange hereinfallendes breites Licht erleuchteten Prunkgemachs; im Halbdunkel des Hintergrundes sieht man den mit schmerzlichen Blicken der Schwester nachschauenden Laertes und neben ihm den König, den der Vorgang mit Schrecken erfüllt hat. Der koloristische Reiz der Makartschen Palette ist über die Scenerie und die Kostüme in vollem Maße ausgegossen, während die Charakteristik und der physiognomische Ausdruck nicht allzu sehr in die Tiefe geht. — Von den übrigen Gegenständen der Ausstellung verdienen als interessant bemerkt zu werden zwei Bildchen von Diaz, einsame Waldpartien mit einem den Boden vergoldenden Sonnenlichte darstellend, zwei Schafgruppen von Jacque, fein und sorgfältig in der Durchführung, und ein früher Oswald Achenbach: eine italienische Landschaft mit Baumgruppen in dem durch einen duftigen Schatten verschleierten, mit Figuren staffirten Vordergrunde.

B. Düsseldorf. Bei Ed. Schulte ist ein älteres Bild von Andreas Achenbach ausgestellt, welches sich früher im Besitz der Kaiserin Eugenie von Frankreich befand. Es stammt aus dem Jahre 1854 und gehört zu den trefflichsten Werken des Meisters; 113 cm lang und 87 cm hoch, zeigt es ein ansprechendes Motiv aus der Gegend von Kappenberg bei Dortmund. Ein kleineres neues Gemälde Achenbachs schildert eine Hafenpartie in der glühenden Farbenpracht der untergehenden Sonne. Von den sonstigen Neuheiten interessirte besonders wegen seines fremdartigen Eindrucks das Porträt des Zulukönigs Ketschwayo, das Karl Sohn im Auftrag der Königin von England gemalt hat. Um das schwarze gekräuselte Haar liegt ein dicker Gummiring, der Trauring des Königs, um den Hals trägt er eine Kette von acht Eckzähnen selbsterlegter Löwen, und um die breiten Schultern hängt ein schwarzes Pantherfell, das die malerische Wirkung der braunen Hautfarbe noch erhöht.

Vermischte Nachrichten.

Aus Aachen. Aus Anlaß der Schenkung von 51 Gemälden seiner Sammlung ist Herr B. Suermondt von dem Stadtverordnetenkollegium zum Ehrenbürger unserer Stadt erwählt. Am 10. Oktober ließ derselbe den Oberbürgermeister v. Weise und Dr. Sträter an sein Krankenlager bitten, um denselben mitzuteilen, daß er der Stadt in seinem Testamente noch weitere 60 Ölgemälde vermacht habe. Nach dem Beschlusse der städtischen Behörden wird die zu begründende städtische Kunstsammlung den Namen Suermondtmuseum führen. Zur Ausstellung der geschenkten Gemälde wurde ein Kredit von 4000 Mark bewilligt.

— **Die Rekonstruktion des Hermes von Praxiteles** ist nunmehr von Professor Schaper in Berlin beendet und dürfte demnächst, nachdem das Thonmodell abgeformt ist, auch weiteren Kreisen zur Besichtigung übergeben werden. Der Künstler hat sich, bemerkt die Nordd Allg. Ztg., ganz der Auffassung von Hirschfeld, dem ersten Leiter der Olympischen Ausgrabungen, und von Treu angeschlossen Hermes steht in ruhiger, ungezwungener Haltung neben einem Baumstamm, über den er die leichte Chlamys geworfen hat, sich mit dem linken Arm leicht auf ihn stützend. Sein rechter Arm ist über die Schulter erhoben und seitwärts, zugleich aber auch ein wenig nach vorn gerichtet; die Hand hält eine Traube, der linke Oberarm hängt fast senkrecht am Körper herab, während der untergestützte Unterarm horizontal ausgestreckt ist und dem kleinen Dionysos als Sitz dient. Das Knäblein, dessen Unterkörper von den Hüften ab in ein Gewand gehüllt ist, stützt das rechte Füßchen auf einen Ast des Baumstammes, während das linke frei herabhängt; mit der Rechten hält es sich an der Schulter des Gottes fest, so auf dessen Arm einen sichern Sitz gewinnend; seine Linke ist begehrlich nach der Traube, die ihm Hermes vorhält, ausgestreckt. (Köln. Zeitg.)

⁂ **Der Bildhauer Ernst Herter** in Berlin hat von der Kaiserin von Österreich den Auftrag erhalten, seinen „Sterbenden Achilles", dessen Gipsmodell auf der internationalen Kunstausstellung in Wien zu sehen war, in tiroler Marmor auszuführen.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 304.
Rubens, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Un fragment de tombeau de l'Admiral Chabot, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — L'Art japonais, von Th. Duret. (Mit Abbild.) — Les meubles à l'exposition rétrosp. de l'union centrale, von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) — Le tissu ancien à l'exposition de l'union centrale, von G. le Breton. (Mit Abbild.) — Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes, von A. de Lostalot. — Journal de voyage du cavalier Bernin en France, von L. Lalanne.

Christliches Kunstblatt. No. 10.
Das Kloster Schönthal, von L. Mezger. (Mit Abbild.) — Die königlichen Attribute der heil. Jungfrau auf Bildern der Verkündigung Mariae, von Th. Hach.

The Magazine of Art. No. 24.
Eastmann Johnson, von L. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.) — Kabyle pottery, von A. Wallace-Dunlope. (Mit Abbild.) — The harbingers of the renaissance, von C. Monkhouse. (Mit Abbild.) — The cathedral of Orvieto, von J. Cartwright. (Mit Abbild.) — Keramics in Japan. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 79 u. 80.
Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen. (Mit Abbild.) — Über Pfeiler von verschiedenseitiger Structur, von G. Heuser. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 544.
Ancient marbles in Great Britain, von A. S. Murray. — The copts of Egypt and their churches, von J. H. Middleton.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 205.
Der Schluss der internationalen Ausstellung im Künstlerhause. — Der Sciroccosturm auf der Triester Ausstellung. — Über Porzellan, von F. Linke.

The Portfolio. No. 154.
The ruined abbeys of Yorkshire, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Autun, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — D. G. Rossetti and pictoralism in verse, von W. Scharp. — Assisi, von J. B. Cartwright. (Mit Abbild.)

Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. V. Heft 4.
Die Echtheit des Anonymus Comolli's, von A. Springer. — Die Pietà zu Tesselberg und in Brunneck, von G. Dahlke. — H. S. Behams alttestamentarische Holzschnitte, von L. Rosenthal.

Revue des Arts décoratifs. No. 4.
Septième exposition de l'union cent, des arts décoratifs, von V. Champier. (Mit Abbild.) — Conseils pratiques; peinture sur porcelaine et sur faience, von E. Garnier. (Mit Abbild.) — L'exposition de Nuremberg, von H. Billung. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 18.
Lettres sur le Salon d'Anvers.

Kunst und Gewerbe. No. 10.
Das Kunstgewerbe in Spanien, von F. Jännicke. (Mit Abbild.) — A. Keim's Mineralmalerei. — Handzeichnung von P. del Vaga; Copie eines Glasfensters. — Moderner Entwurf: Spanische Spitzen.

L'Art. No. 406.
L'oeuvre de Rubens au Louvre, von A. Cartault. — Types et manière des dessinateurs de vignettes romantiques, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Le livre de Fortune, von L. Lalanne. (Mit Abbild.)

Inserate.

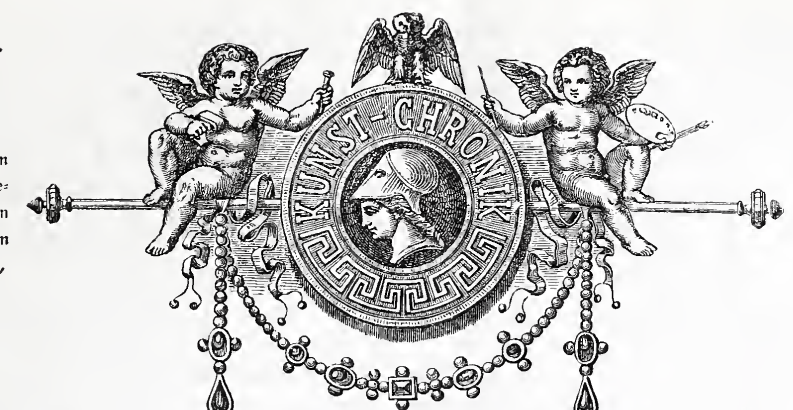
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

26. October



Nr. 2.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Halensia.

1. Das schöne Wandgestühl von 1561—1575 [1]) längs der beiden Langseiten in der Marktkirche (U. L. Frauenkirche) zu Halle a. S. — Abbildungen einzelner Teile desselben liegen in den Heften der „Deutschen Renaissance", Abteilung VIII, Blatt 24—26 vor [2]) — galt nach der Lokaltradition als Werk des Erbauers der Kirche, Nickel Hofeman, und da auch der ehrwürdige Dreyhaupt dieser Annahme nicht widerspricht, so wurde sie allgemein als Thatsache angesehen; auch ich habe sie ohne Bedenken angenommen und zu verwerten gesucht (Zeitschr. XVII, S. 178). Nickel Hofeman ist aber nicht der Künstler dieses schön geschnitzten Wandgestühls, wie sich seit kurzem herausgestellt hat, dank den Nachforschungen des Herrn Architekten G. Schönermark, welcher, betraut mit der Beschreibung Halle's für die „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen", die Kirche einer gründlichen Untersuchung unterzogen und dabei an zwei wenig beleuchteten, nur mittelst Leiter lesbaren Stellen den Namen des Holzkünstlers aufgefunden oder vielmehr wieder aufgefunden hat: Antonius Pauwart von Ypern in Flandern. Dieser Name findet sich einmal in dem Holzwerk, welches den — von den sogenannten Blauen Türmen aus gerechnet — ersten Spitzbogen der nördlichen Empore ausfüllt: ganz oben dicht unter dem Schlußstein des Bogens ist das Rundbild (Durchmesser ungefähr 0,22 m.) eines nach rechts gewendeten Kopfes geschnitzt, mit Spitzbart und Mütze, ringsum die Inschrift ANTHONI · [1]) PAVWART · VON · YPER · IN · FLANDER. Ein zweites Mal liest man diese Inschrift auf der Holzfüllung des gegenüber befindlichen Spitzbogens der südlichen Empore, nur in anderer Anordnung. In der Mitte der Holzfüllung ist eine flache Rundbogennische angebracht; links davon ein Rankenornament, das in einen nach links gewendeten Kopf ausgeht, welcher, mit Spitzbart und Mütze, genau das derbe geistlose Medaillonporträt an der nördlichen Empore wiederholt: daneben steht auf einer Randrolle ANTONIVS · PAVWART. Das auf der andern Seite des Rundbogens entsprechende Ornament läuft in einen nach rechts gewendeten Weiberkopf aus, in Haube und daneben die Inschrift VON YPREN · IN · FLANDREN; in diesem Kopf haben wir gewiß das Konterfei des Eheweibes unseres Künstlers zu erkennen, das also gleichfalls aus dem flandrischen Ypern stammt. Beide Köpfe des Ehepaares — der Mann mit Spitzbart und Mütze, die Frau in Haube — wiederholen sich an dem Wandgestühl noch dreimal, nämlich oben an den Pfeilerchen je links und rechts von den beiden Eingangsthüren der Südseite und von der einen Thür an der Nordseite. An der zweiten Thüre der Nordseite sind an gleicher Stelle auch ein männlicher und ein weiblicher

1) Diese letztere Zahl findet sich zweimal am Gestühl vor — also ist das Werk nicht schon 1566 fertig geworden, wie ich Zeitschr. XVII, S. 178 angenommen hatte.

2) Ich bemerke, daß der sich nach unten verjüngende Pilaster in der Mitte von Blatt 26 (sic) der 8. Abteilung der Hefte der „Deutschen Renaissance" zu dem Wandgestühl am Altar v. J. 1595 gehört.

1) Zum Genitiv ist zu ergänzen: „Bild" des u. s. w.

Kopf eingeschnitzt, aber der Mann ist ohne Mütze und Spitzbart, nur mit Schnurrbart versehen, so daß wir in ihm nicht mit Sicherheit den Künstler zu sehen haben. Übrigens ist Antonius Pauwart als Verfertiger des Wandgestühls von U. L. Frauenkirche wahrheitsgemäß schon verzeichnet bei Olearius, Halygraphia (1667) S. 272,[1]) und daraus bei Nagler im Künstlerlexikon s. v. Pauwart.

2. Jener unbekannte Meister T · R, welcher dem Nickel Hofemann bei den Bögen des Friedhofes geholfen (Zeitschr. XVII, S. 178, Anm. 4), hat ihm auch bei dem Bau der Marktkirche zur seite gestanden, wie sich aus seinem Steinmetzzeichen — dasselbe ist abgebildet in den Heften der „Deutschen Renaissance", Abteilung VIII zu Blatt 11 ff. — nebst Monogramm und Jahreszahl 1554 ergiebt, welches sich an der rechten Bogenfüllung der — von den sogen. Blauen Türmen ausgerechnet — ersten südlichen Empore inmitten von Rankenornament angebracht findet. Daraus erklärt sich die enge Stilverwandtschaft zwischen der Ornamentik in der Marktkirche und am Friedhofsbau.

3. In Blatt 29 der VIII. Abteilung der „Deutschen Renaissance", enthaltend verschiedene Holzgesimse, die sich in unserer Stadt noch erhalten haben, bemerke ich, daß das Gesims in der kl. Ulrichsstraße die folgende Inschrift (in Majuskeln) trägt: Die | Mensche | liegen | Gott | kan | nicht | triegen | H · C · C · | Anno · 1 · | 6 · 04 · (sic: 1604, nicht 1600).

4. Seitdem Dreyhaupt Chronik I, S. 1054 als Jahreszahl auf dem bronzenen stattlichen Taufbecken von St. Ulrich „1435" angegeben hat, geht diese in den Kunstbüchern um (z. B. Kugler, Kl. Schr. II, S. 32, 1; Schnaase Gesch. d. b. K. [2] VIII, S. 514); es ist aber 1430 gemacht, wie schon Otte, Hdb. der kirchl. Kunstarch. [4] S. 223 richtig angiebt. Die Inschrift, in neugotischen Minuskeln, lautet nämlich: Aṅo · dm̄ · m · cccc · xxx · p' · me · ludolfus · vā · brūsvik · ūde · sin · sone · hīrik · ge · ghotē · to · magedeborch. Das p' ist ganz deutlich und unzweifelhaft, wie auch aus der Wiederholung der Inschrift an der alten Replik des Taufbeckens in der Marktkirche hervorgeht. Diese Kopie weicht von dem Becken in der Ulrichskirche nur in der Reihenfolge der Figuren ab[2]) — Christus, Maria und die zwölf Apostel (statt Judas ist Paulus eingefügt); jede Figur unter Rundbogen ist besonders gegossen — und in der Inschrift, die so lautet: aṅo · dm̄ · m · cccc · xxx · per · me · ludolfus · vā · brūsvik · unde · sin · sone · hīrik · ge · ghotē · to · magedeborch. Man sieht, der Kopist der Inschrift las auch p' und löste das zu per auf, ferner löste er noch unde auf. Das per ist aber unmöglich bei der deutschen Inschrift. Wahrscheinlich ist ein Versehen zu konstatiren und statt p' ein h' anzunehmen, d. h. „hat mich .... gegossen". Schon Nicolai (Nachr. von Berliner Künstlern, 1786, S. 9) hat vermutet, daß von eben diesen Bronzekünstlern oder „Grapengetern" in Magdeburg noch ein anderes Werk herrührte: in der Petrikirche zu Berlin befand sich ein jetzt nicht mehr vorhandener Taufstein mit zwölf Aposteln nebst Joseph (doch wohl Christus?) und Maria, welcher laut Inschrift von Hinrik de Magdeborg 1434 gemacht war. Mich dünkt diese Vermutung mehr als wahrscheinlich: wie das Berliner Taufbecken allein von dem Sohne Heinrich gemacht ist, so das Taufbecken in der Katharinenkirche zu Salzwedel allein von dem Vater Ludolf von Braunschweig im Jahre 1421 (Otte a. a. O.). Ursprünglich arbeiteten sie in Braunschweig, ihrer Vaterstadt; später wandten sie sich nach dem reicheren Magdeburg, damals dem kirchlichen und gewerblichen Mittelpunkt der sächsischen Lande.

5. Wohl selten sind von einem mittelalterlichen Künstler so viel Werke erhalten, und zwar an einem Ort erhalten, wie dies bei Conrad von Eimbeck der Fall ist, welcher um 1400 (1388—1416) lebte und von dem in der Moritzkirche zu Halle fünf sicher bezeugte Bildhauerarbeiten vorhanden sind. Mit Recht hebt Kugler (Kleine Schriften II, S. 29) an diesen Skulpturen, „die den allgemeinen Charakter der Zeit tragen", die augenfällige Vereinigung von großem fast überderbem Realismus in der Behandlung des Nackten und von Idealismus in der Behandlung der Gewandung sowie teilweise des Ausdrucks hervor. Übrigens war Conrad auch Baumeister: er — Conradus in Einbeke natus — und ein Petrus de Mordal bauten 1388 den Chor der Moritzkirche an, laut Inschrift außen an dem einen Pfeiler (Dreyhaupt I, S. 1082: „rectores structurae"). Seine figürlichen Bildhauerarbeiten stammen aus seinem späteren Lebensalter; da in ihrer Aufzählung bei Dreyhaupt (I, S. 1085) und Kugler a. a. O. mancherlei kleine und größere Versehen mit unterlaufen, scheint mir eine genauere Mitteilung angebracht, zumal der Inschriften, die teilweise mehr und mehr unlesbar werden; ich habe sie zusammen mit meinem Kollegen Prof. Dr. Schum so weit es noch möglich war aufgezeichnet. Es sind folgende Skulpturen, sämtlich bemalt:

1) Reliefsfigur des H. Mauritius, sog. Schellenmoritz; am Postament der Kaiser Maximian. Inschriften: [An] no domini M° CCCC° XI° Conradus · de Em-

1) „In diesem (1559) und folgenden Jahren bis 1572 (sic) ist besage der eingeschnittenen Schrifft und Jahreszahlen das künstliche eichene Tafelwerk an den Wänden Männer und Weiber-Ständen der Kirchen zur L. Frauen durch Antonium Pauwart von Ypern in Flandern verfertigt worden".

2) Auch die vier das Becken tragenden Figürchen sind verschieden: in der Ulrichskirche Maria mit dem Kinde, ein Heiliger mit Buch und zwei heilige Frauen; in der Marktkirche dagegen zwei heilige Frauen und zwei heilige Männer, je mit Buch.

beke · me · perfecit · in · vigilia · Sci · Mathei (sic). — Maximianus | Keyser und Steinmetzzeichen.

2) Christus an der Marterfäule. Inschriften: Conradus · de Embeke · me · perfecit · — † Flagellatio Christi describitur Ysaie primo [Vers 6]: a planta pedis usque ad verticem non fuit in eo sanitas. — † LX bis duo CC super addita M quinque.[1]) Tot est Christus pro nobis vulnera (passus)[2]).

3) Eccehomo; Kolossalstatue mit den Passionswerkzeichen. Inschrift: Anno · dni · M° CCCC° XVI. Conradus de Embeke · me · fecit. (in vigilia nat..... las noch Dreyhaupt).

4) Mater dolorosa. Inschrift: Conradus me fecit.

5) Anbetung der Könige; Relief. Inschrift: Conradus · de Embeke · me · fecit (sic; die eine Zeitlang zu lesende Jahreszahl war irrig aus den beiden letzten Worten herausgemalt).

Ob die ungemein lebenswahre, gleichfalls bemalte Büste eines jugendlichen Mannes, welche sich in der Moritzkirche findet und nach hallischer Tradition unsern Künstler darstellen soll, in seine Zeit gehört, dünkt mich mehr als zweifelhaft: die Arbeit ist zu gut, das Porträt zu sprechend ähnlich für die Zeit um 1400; die Büste ist m. E. ein Jahrhundert später gefertigt.

Halle a. S. H. Heydemann.

Westfälischer Ausstellungsturnus.

Der neugegründete Westfälische Ausstellungsturnus hat sein erstes Jahr hinter sich, und wir glauben in der That, daß er mit besonderer Befriedigung auf dasselbe zurücksehen kann.

Wohl hatte schon seit einer langen Reihe von Jahren der Westfälische Kunstverein in Münster das Interesse an der bildenden Kunst in Westfalen zu pflegen gesucht und erfreuliche Resultate erzielt. Bei der Eigenartigkeit der Provinz war es ihm jedoch nicht gelungen in den aufblühenden Industriestädten, die mit Münster wenig Beziehungen haben, eine größere Teilnahme zu finden; nur fahrende Kunsthändler mit oft mehr als zweifelhafter Ware suchten hier einen Markt. Da wurde auf Anregung von Bielefeld aus im Jahre 1881 der erste Versuch gemacht, die dem westfälischen Verein in Münster zugesandten Bilder auch in Bielefeld und Dortmund zur Ausstellung zu bringen. Der Erfolg war in jeder Weise ein außerordentlich günstiger. Gleichzeitig aber stellte sich heraus, daß bei der Eigentümlichkeit der provinzialen Verhältnisse eine lokale Gliederung im Interesse der Sache wünschenswert sei. So bildeten sich in Verbindung mit dem Westfälischen Verein in Münster neben dem Komité in Dortmund die Vereine in dem industriereichen Bielefeld und in Minden, und es gelang letzteren Vereinen auch, die Nachbarstädte, vor allen die Lippe'schen Fürstentümer mit Detmold und Bückeburg und ihrer wohlhabenden Einwohnerschaft aufs lebhafteste dafür zu interessiren. So entstand der gemeinsame Westfälische Ausstellungsturnus, dem wir nach seinem ersten Jahre eine recht gute Zukunft glauben in Aussicht stellen zu dürfen.

Zur Ausstellung kamen etwa 240 Ölgemälde. Unter ihnen waren einige Genrebilder ernsteren Charakters, von O. Goedmann, Berlin „Jesus meine Zuversicht“ und „Hochwichtiges Pergament“, von W. Clemens, München „Streitende Mönche“, in Komposition, Charakteristik und koloristischer Behandlung hervorragende Leistungen; neben ihnen war das Genre durch Prof. R. Jordan, Prof. Siegert, Chr. Sell, Plathner, Sondermann, Werner u. a. aus Düsseldorf, C. Hetz mit einer vorzüglichen Mädchengruppe „Schwarzwälderinnen“, die etwas an Defreggers „Liebesbrief“ erinnerten, A. Müller, Bewer u. a. aus München, Hochhaus, Berlin, in recht guter und ansprechender Weise vertreten. Von Bildnissen hatte O. Rethel, Düsseldorf, einen wunderbar anziehenden, traurig träumerischen Mädchenkopf ausgestellt, der allgemeinsten Beifall fand, Th. van der Beck einen fein durchgeführten Kopf eines „alten Mannes“, Jos. Liek, Berlin, frische Mädchenköpfchen voller Lebensluft, daneben Ed. Bosch, Düsseldorf, ein ausgezeichnetes Porträt. — Am zahlreichsten war, wie überall, so auch hier, die Landschaft vertreten; vor allen in bedeutender Weise durch Andreas und Oswald Achenbach aus Düsseldorf; durch Prof. Triebel aus Berlin in einer stimmungsvollen „Waldidylle“. Von Ockel sahen wir einen melancholischen märkischen Waldsee; von Prof. Wilberg eins seiner letzthin beendeten Werke „Blick auf St. Peter von der Villa Doria Pamfili“, das des so früh dahingerafften Meisters Können in vorzüglichster Weise zeigte. Außerdem hatten von dem benachbarten Düsseldorf die bekanntesten Landschafter Becker, von Bernuth, Deiters, Frische, Penschow, Nabert, Nordgreen, Normann, Schweich u. a., eine Reihe guter Bilder ausgestellt; ebenso von München Prof. Schuch, Wenglein, Morgenstern, Wimmer u. a.; von Berlin Breitbach, Pflugradt; von Weimar O. Winkler; von Stuttgart Prof. Kappis und Peters u. a. m.

So bot diese erste Ausstellung des westfälischen Turnus eine reiche Mannigfaltigkeit trefflicher Leistungen, und nicht nur der Besuch war infolge dessen ein sehr

---

1) D. i. 5460 oder 5860 (Otte, Hdb.[4] S. 822, las die Zeile unvollständig); über die etwaige Bedeutung dieser Zahl vermochte ich nichts zu finden.

2) Dies Wort ist jetzt nicht mehr vorhanden; Dreyhaupt las noch „passa“.

erfreulicher, sondern auch die materiellen Resultate. Während bis 1880 vom Westfälischen Verein etwa 13 bis 15 Bilder für etwa 3500 Mk. erworben werden konnten, wurden dies Jahr von den 240 Gemälden im Wert von ca. 80000 Mk. teils von Privaten, teils zur Verlosung angekauft, 60 Bilder im Wert von ca. 19000 Mk. (Münster 15: 4980 Mk.; Dortmund 13: 3900 Mk.; Bielefeld 23: 8300 Mk.; Minden 9: 1840 Mk.), also von Zahl, wie Wert ungefähr der vierte Teil der Gesamtausstellung. — Je mehr wir danach uns der Überzeugung glauben hingeben zu dürfen, daß mit diesem Resultate auch die Künstler nicht unzufrieden sein werden, um so mehr hoffen wir auch, daß für die Zukunft, zunächst das folgende Jahr, der vielen Künstlerkreisen noch wenig bekannte junge Ausstellungsturnus sich einer recht regen Beteiligung seitens der Künstlerwelt erfreuen möge, und wünschen dem Unternehmen nach jeder Seite hin ein ferneres recht fröhliches Gedeihen.

B. O.

Nekrologe.

Adolf Lier †. Am 30. September schied der Landschaftsmaler und königl. Professor in München Adolf Lier zu Brixen aus dem Leben, nachdem er erst wenige Tage zuvor dort eingetroffen war, um auf den Rat seines Arztes in der reineren Gebirgsluft Stärkung und Heilung zu suchen.

Adolf Lier war am 21. Mai 1827 zu Herrenhut im Königreich Sachsen geboren und sollte nach dem Wunsche seines Vaters Baumeister werden. Zu diesem Zwecke bezog er die königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden und widmete sich dort unter persönlicher Leitung Gottfried Sempers dem Studium der Architektur. Hierauf fand er zwei Jahre hindurch Beschäftigung am Neubaue des Museums zu Basel. Schon früher hatte sich in Lier der Wunsch geregt, Landschaftsmaler zu werden, und dieser Wunsch reifte zu einem festen Entschlusse, als er im Jahre 1851 mit dem ihm befreundeten Historienmaler Adolf Mende aus Leipzig nach München gekommen war. Hier nahm ihn sein Landsmann August Richard Zimmermann als Schüler an und förderte mit regem Eifer das Talent des jungen Künstlers.

Der Schule entwachsen, wendete sich Lier 1860 nach Paris, wo er bis tief ins folgende Jahr hinein blieb. Um von den Vertretern des paysage intime noch mehr zu lernen, kehrte er 1864 zu längerem Aufenthalte nach Paris zurück und schloß sich innig an das Haupt der Intimisten, an Jules Dupré an.

Von Paris ging Lier zu einem kurzen Besuche nach London hinüber und kultivirte, von dort nach München zurückgekehrt, von dieser Zeit (1866) an die neue landschaftliche Kunstrichtung, die in mancher Hinsicht mit Eduard Schleichs Naturauffassung zusammentraf, wie denn auch der Einfluß dieses genialen Künstlers auf Lier ein unverkennbarer ist.

Schon in der ersten Zeit nach seiner Heimkehr fanden seine Arbeiten vielseitigen Beifall, und das um so mehr, als er aus der alten Schule noch den wohlthuenden Rhythmus der Linien herübernahm. Und so geschah es, daß Lier neben Eduard Schleich den Ton angab und eine Schule ins Leben rief, die glänzende Talente zur Reife brachte, wie Paul v. Tiesenhausen, Gustav Schoenleber, Hermann Baisch und Josef Wenglein. Später verfolgte er das Prinzip des paysage intime gleich den französischen Nachfolgern Dupré's bis zu den äußersten Konsequenzen und schob die Rücksicht auf Schönheit der Linien fast ganz beiseite.

Eine zweite Reise nach England führte ihn auch in das schottische Hochland, das ihm mit seinen ernsten ja melancholischen Stimmungen besonders sympathisch gewesen zu sein scheint. Im übrigen verließ er München nur noch, um einen Ausflug nach Tirol und Oberitalien zu machen.

Liers Arbeiten zählen unbestritten zu den bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der modernen Landschaftsmalerei. Sie zieren die namhaftesten öffentlichen und Privatgalerien des In- und Auslandes, und so mag es mir denn gestattet sein, die bemerkenswertesten anzuführen. Es sind das aus der Zeit vor dem Jahre 1866, das den Wendepunkt in Liers Künstlerlaufbahn bildet: Bei Dachau, Bei Brannenburg, Erntetag, Am Starnbergersee, Strand bei Etretat in der Normandie, Fernsicht ins Gebirge, Abend an der Isar, bei München, Sommertag bei München und Kanal bei Schleißheim. Aus der Zeit nach 1866 datiren: Bauernhof in der Normandie, Mecklenburgische Waldgegend, Gartenmauer des Schlosses zu Schleißheim, Mondaufgang, Abend mit heimkehrender Schafherde, Regenlandschaft bei München, Herbstlandschaft, Frühling, Sommer, Herbst, Winter, Abendlandschaft, Partie im englischen Garten bei München (Herbststimmung), Nach dem Regen, Im Park, Landstraße bei München (Regenstimmung), Frühling, Kartoffelernte, Böhmischer Bauernhof, Abendlandschaft, Theresienwiese mit der Bavaria in München.

Lier war seit dem Jahre 1868 Ehrenmitglied der Dresdener und seit dem Jahre 1877 solches der Münchener Akademie der bildenden Künste und wurde in der jüngsten Zeit noch vom König von Bayern durch Verleihung des Professorentitels ausgezeichnet.

Carl Albert Regnet.

⊙ **Der Geschichts- und Tiermaler Professor Adolph Eybel** ist am 12. Oktober in Berlin gestorben. Im Jahre 1808 ebendaselbst geboren, besuchte er zunächst die Akademie, ward Schüler des Historienmalers Kolbe und ging schließlich in den dreißiger Jahren nach Paris zu Delaroche, bei welchem er sich dessen satte Farbengebung aneignete. Nach der Mode damaliger Zeit begann er seine Thätigkeit mit lebensgroßen Einzelfiguren. Eine „Ährenleserin“ auf der Kunstausstellung von 1836 zeigte, was er in Paris gelernt. Wieder nach Berlin zurückgekehrt, widmete er sich der Historienmalerei. Es gelang ihm aber erst im Jahre 1846, mit einer figurenreichen Komposition „Der große Kurfürst bei Fehrbellin“, den mythischen Opfertod Frobens darstellend, einen nachhaltigen Erfolg zu erzielen. Das Bild, dessen Komposition durch den Stich und die Lithographie weite Verbreitung fand, wurde vom Könige Friedrich Wilhelm IV. angekauft und der Bildergalerie des königl. Schlosses einverleibt. In seinen spätern Schöpfungen erreichte er nicht mehr den Ausdruck der Wahrheit und des Lebens, der ihm auf jenem Schlachtenbilde gelungen war. Genrebilder wie „Richard Löwenherz dem Gesange Blondels lauschend“, „Scene aus Faust“, die „Weinzeche“ fanden nur geringe Teilnahme. Im Anfang der fünfziger

PROSPECT.

VERLAG VON F. A. BROCKHAUS IN LEIPZIG.

SHAKESPEARE-GALERIE.

CHARACTERE UND SCENEN

AUS

SHAKESPEARE'S DRAMEN.

GEZEICHNET

VON

MAX ADAMO, HEINRICH HOFMANN, HANNS MAKART, FRIEDRICH PECHT,
FRITZ SCHWOERER, AUGUST UND HEINRICH SPIESS.

SECHSUNDDREISSIG BLÄTTER IN STAHLSTICH.

MIT ERLÄUTERNDEM TEXTE

VON

FRIEDRICH PECHT.

ZWEITE AUFLAGE.

In 12 Lieferungen zu 4 M.

Gebunden in Leinwand 56 M., in Leder 62 M.

Die „Shakespeare-Galerie", ein mit trefflichen Stahlstichen nach Zeichnungen der ersten deutschen Meister geschmücktes, jetzt in zweiter Auflage erscheinendes Prachtwerk, ist vom Publikum mit ungetheiltem Beifall aufgenommen worden und hat nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande grosse Verbreitung gefunden: so sind bereits zwei englische Ausgaben (in London und Neuyork), eine schwedische und eine ungarische Ausgabe derselben veranstaltet worden.

Die bildliche Darstellung umfasst ganze Scenen, nicht einzelne Figuren; dies war schon deshalb geboten, weil Shakespeare, der dramatischste aller Dichter, seine Gestalten vorzugsweise durch ihr Handeln

und Thun charakterisirt, sie in ihrem Verhältniss zueinander sich erst entwickeln lässt.

Ein einziger Künstler, und wäre er mit der fruchtbarsten Phantasie begabt, kann dem überwältigenden Gestaltenreichthum dieses Dichters nicht gerecht werden. Der Herausgeber des vorliegenden Werks, der bekannte Maler und Kunstschriftsteller Friedrich Pecht in München, hat daher eine Anzahl der ausgezeichnetsten deutschen Künstler, und gerade solche, welche durch längere Beschäftigung mit den poetischen Gebilden Shakespeare's tief in den Geist derselben eingedrungen: Max Adamo, Heinrich Hofmann, Hanns Makart, Fritz Schwoerer, August und Heinrich Spiess, zur gemeinsamen Lösung der Aufgabe mit sich zu verbinden gewusst. Ihre vereinten Kräfte schufen die vorliegende Galerie Shakespeare'scher Scenen und Charaktere; jeder hat in der Richtung, die seinem Naturell und Talent vorzugsweise entspricht, Vorzügliches geleistet.

Den Stich der Zeichnungen haben die auf nebenstehendem Verzeichniss genannten Künstler mit glänzender Technik auszuführen gewusst.

Die begleitenden Texte aus der geistreichen Feder Friedrich Pecht's skizziren das ganze betreffende Drama oder geben von allen Personen der dargestellten Scene eine Charakteristik. Selbstverständlich gehen die Betrachtungen meist von der malerischen Seite aus, wobei denn auch mancher neue Gesichtspunkt für das Verständniss der Dramen gewonnen werden konnte.

So bildet die „Shakespeare-Galerie" ein harmonisch gestaltetes Prachtwerk von gediegenem, dauerndem Werth, das, wie es schon in seiner ersten Auflage reiche Anerkennung gefunden, in der jetzt erscheinenden zweiten der beifälligen Theilnahme aller Kunst- und Literaturfreunde in noch gesteigertem Maasse würdig ist.

Die zweite Auflage der „Shakespeare-Galerie" erscheint in 12 Lieferungen zum Preise von 4 M.; vom October 1882 an werden monatlich 1—2 Lieferungen ausgegeben werden. Das Werk ist auch sofort **vollständig auf einmal** zu beziehen: gebunden in Leinwand 56 M., in Leder 62 M., ausserdem in einer Prachtausgabe in Imperial-Folio gebunden in Leder 105 M.

Für diese zweite Auflage ist eine neue geschmackvolle **Einbanddecke** von Hofrath Prof. Graff in Dresden gezeichnet worden, die in Leinwand zu 4 M. 50 Pf., in Leder zu 9 M. zu beziehen ist.

Nebenstehend das Verzeichniss der in dem Werke enthaltenen 36 Stahlstichblätter mit den Namen der Zeichner und Stecher.

VERZEICHNISS

DER IN DER SHAKESPEARE-GALERIE ENTHALTENEN 36 BLÄTTER IN STAHLSTICH.

Hamlet.	Fr. Pecht *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Antonius und Kleopatra.	A. Spiess *gez.*	W. Schmidt *gest.*
Othello. (I.)	H. Hofmann *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Othello. (II.)	H. Hofmann *gez.*	Tob. Bauer *gest.*
Julius Cäsar. (I.)	M. Adamo *gez.*	J. Deininger *gest.*
Julius Cäsar. (II.)	H. Spiess *gez.*	A. Krausse *gest.*
Romeo und Julia. (I.)	H. Hofmann *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Romeo und Julia. (II.)	A. Spiess *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Cymbeline.	Fr. Schwoerer *gez.*	J. Bankel *gest.*
Coriolanus.	M. Adamo *gez.*	Tob. Bauer *gest.*
König Lear.	Fr. Pecht *gez.*	J. Deininger *gest.*
Macbeth. (I.)	M. Adamo *gez.*	Tob. Bauer *gest.*
Macbeth. (II.)	M. Adamo *gez.*	J. Lindner *gest.*
König Johann. (I.)	M. Adamo *gez.*	Tob. Bauer *gest.*
König Johann. (II.)	M. Adamo *gez.*	J. Bankel *gest.*
König Richard II.	Fr. Pecht *gez.*	A. Krausse *gest.*
König Heinrich IV. Erster Theil. (I.)	M. Adamo *gez.*	A. Krausse *gest.*
König Heinrich IV. Erster Theil. (II.)	M. Adamo *gez.*	G. Goldberg *gest.*
König Heinrich IV. Zweiter Theil.	Fr. Pecht *gez.*	J. Bankel *gest.*
König Heinrich V.	Fr. Pecht *gez.*	G. Goldberg *gest.*
König Heinrich VI. Erster Theil.	Fr. Pecht *gez.*	Tob. Bauer *gest.*
König Heinrich VI. Dritter Theil.	M. Adamo *gez.*	Tob. Bauer *gest.*
König Richard III.	Fr. Pecht *gez.*	Tob. Bauer *gest.*
König Heinrich VIII.	Fr. Pecht *gez.*	J. L. Raab *gest.*
Ein Sommernachtstraum.	Fr. Schwoerer *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Das Wintermärchen.	M. Adamo *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Die lustigen Weiber von Windsor.	H. Makart *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Viel Lärmen um Nichts.	M. Adamo *gez.*	Tob. Bauer *gest.*
Was ihr wollt.	H. Hofmann *gez.*	J. Bankel *gest.*
Der Sturm.	H. Hofmann *gez.*	J. Deininger *gest.*
Zähmung einer Widerspenstigen.	Fr. Schwoerer *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Mass für Mass.	A. Spiess *gez.*	W. Schmidt *gest.*
Der Kaufmann von Venedig. (I.)	H. Hofmann *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Der Kaufmann von Venedig. (II.)	M. Adamo *gez.*	G. Goldberg *gest.*
Wie es euch gefällt.	Fr. Schwoerer *gez.*	J. Bankel *gest.*
Ende gut, alles gut.	Fr. Pecht *gez.*	Tob. Bauer *gest.*

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Jahre malte Eybel in der neuen Schloßkapelle die Figuren von zwölf Reformatoren an den Pfeilern einer Nische. Während der letzten 20 Jahre widmete er sich ausschließlich seiner Lehrthätigkeit. Er leitete die Tierklasse an der königl. Kunstakademie und war Lehrer an der Zeichenschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen.

*** **Der Konservator des historischen Museums in Versailles,** Clément de Ris, ist am 12. Oktober gestorben. Er hat eine Anzahl kunsthistorischer Schriften herausgegeben, unter welchen „Le Musée royal de Madrid" und „Les Musées de province" die bekanntesten sind. Er war eine Zeitlang Direktor des Herrscher- und des Renaissancemuseums im Louvre und bekleidete seinen letzten Posten seit 1876.

Todesfälle.

⊙ **Der Kupferstecher Eduard Mandel** ist am 20. Oktober in Berlin im 73. Lebensjahre gestorben.

Kunstlitteratur.

Le Musée du Prado à Madrid, reproduit en photographie inaltérable par Ad. Braun & Cie. Dornach 1882.

R. Das Werk, auf dessen erste Lieferung vor Jahresfrist an dieser Stelle aufmerksam gemacht wurde, liegt nun vollendet vor, und es freut uns sagen zu können, daß es den durch den Anfang erregten Erwartungen nach jeder Richtung hin gerecht geworden ist. Die Madrider Galerie ist nun dem kunstforschenden und kunstliebenden Publikum in einer Weise zugänglich geworden, die auch weitgehenden Anforderungen zu genügen imstande ist: auf den 400 Blättern sind alle hervorragenden Nummern des Prado vertreten, und die Wiedergabe der Bilder ist zumal für den der die häufig arg gedunkelten Originale kennt, eine überraschend gute. Gelegentlich beigegebene Detailaufnahmen in vergrößertem Maßstabe regen zu lehrreichen Vergleichen der Technik der verschiedenen Meister an; was wir seinerzeit als Hoffnung aussprachen, hat sich in erfreulicher Weise erfüllt: die neueste Braunsche Publikation hat der Kunstforschung wieder ein wichtiges und reiches Material zu bequemem Gebrauche zur Verfügung gestellt. Möge es, richtig benutzt, anregend und fördernd wirken!

Die 29. Lieferung des „Allgemeinen Künstlerlexikons", herausgegeben von Jul. Meyer und Herm. Lücke (Leipzig, Engelmann) ist soeben ausgegeben und umfaßt die Künstlernamen von Christian Behrens bis zu Gentile Bellini.

Kunsthistorisches.

Die Trümmer einer römischen Stadt sind infolge von Ausgrabungen bei dem Weiler Grand-Pont in der Nähe von Poitiers zum Vorschein gekommen. Nach einem Briefe, den der Inspektor der historischen Denkmäler, Lisch, an einen seiner Freunde in Paris gerichtet hat, scheint es sich um ein „kleines Pompeji" zu handeln. Man hat einen Tempel aufgedeckt, der 70 m Frontbreite und 140 m Tiefe hat, ferner eine Thermenanlage, welche sich über zwei Hektaren erstreckt, ein Theater von 90 m Länge, vollständige Straßen mit den daranliegenden Häusern, dazu eine Anzahl Skulpturen von guter Arbeit, anscheinend aus dem zweiten Jahrhundert, Gerätschaften von Eisen, Bronze, Terrakotten u. s. w.

*** **Über römische Gräberfunde in Neuß** wird der „Neußer Zeitg." folgendes geschrieben: Vor dem Niederthor sind kürzlich in der Nähe des mittleren Arms der Rheinrömerstraße ca. 13 römische Gräber mit Beigaben aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung zum Vorschein gekommen. Ein größeres Interesse hatten unter den Fundstücken zwei Gegenstände, nämlich ein Becher mit en barbotine ausgeführten Reliefdarstellungen von fliehenden Hasen und eine etwas verzierte ovale Schüssel, welche grün glasirt ist. Ein Terrasigillatagefäß zeigt Lotusschmuck. Hat dieser Fund an und für sich ein archäologisches Interesse, so ein anderer mehr wegen seiner Fundumstände. Als man nämlich auf dem Büchel zu einem Neubau das Fundament auswarf, kamen drei römische Gräber zum Vorschein, welche recht charakteristische Beigaben aus der Mitte des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung aufzuweisen hatten. Da nun in der Fundgegend von allen Forschern, welche sich bisher mit der älteren Geschichte unserer Stadt befaßt haben, in übereinstimmender Weise der Mittelpunkt des Kastells Novaesium gesucht wird und die Römer bekanntlich ein Gesetz hatten, wonach an solchen Stellen Leichen weder verbrannt noch begraben werden durften, so muß zu der Zeit, welcher jene Gräber angehören, das Kastell bereits aufgegeben gewesen sein. Es ist dies um so wahrscheinlicher, als sich außer diesen Gräberfunden im Bereiche des alten Kastells auch noch andere Gräberfunde nachweisen lassen, welche bis zu Konstantin dem Großen reichen, dann weil auch nach einigen Stellen im Tacitus (Hist. IV. 26. und V. 22.) im Jahre 63 das Kastell Novaesium seine Bedeutung verloren zu haben scheint, insofern damals der Schwerpunkt militärischer Unternehmungen im Lager zu Grimlinghausen lag.

Personalnachrichten.

Dem Bildhauer Professor Karl Lacher an der k. k. Staatsgewerbeschule zu Graz wurde vom Kaiser von Österreich das goldene Verdienstkreuz mit der Krone für „Verdienstliches Wirken in Schule, Gewerbe und Kunst" verliehen.

Vermischte Nachrichten.

*** **Franz Defreggers neuestes Bild „Der Salontiroler"** ist von der Direktion der Berliner Nationalgalerie angekauft worden.

v. H. **Drei Originalgemälde älterer Meister.** Der von verschiedenen Seiten gehegte Wunsch, es möchte gelegentlich der heurigen Nürnberger Landesausstellung eine Wiederholung der mit der ersten internationalen Kunstausstellung 1879 in München veranstaltet gewesenen Ausstellung von Gemälden älterer Meister stattfinden, um bei dem Zusammentreffen vieler Kunstkenner und Kunstfreunde so manches noch unbekannte oder erst aufgefundene Originalwerk zur öffentlichen Kenntnis und Würdigung zu bringen, konnte wahrscheinlich wegen zu später Anregung oder Mangels an geeignetem Raum nicht erfüllt werden. Es dürfte daher dienlich sein, wenigstens von einigen solchen Gemälden hier Notiz zu nehmen. Namentlich bei einem im Besitze von Frau Leroy in Baden-Baden befindlichen Bilde des Nürnberger Malers H. Ammon ist es zu bedauern, daß es nicht nach Nürnberg kam, weil dem noch ziemlich in Dunkel gehüllten Meister gerade im dortigen Rathause ein Gemälde zugeschrieben ist (s. J. Meyers Allg. Künstlerlexikon) und eine Vergleichung beider von Vorteil gewesen wäre. Das betreffende auf Holz gemalte, 0,90 m hohe und 0,76 m breite Bild ist nämlich mit der Inschrift H Ammō 1616 bezeichnet, und die lebendige Komposition und gute Zeichnung, sowie der geschickte markige Farbenauftrag weisen auf einen der weiteren Nachforschung würdigen, tüchtigen Meister hin. Wie das Nürnberger Bild einen mythologischen Vorgang, stellt dieses „Juno, welche die Augen des erschlagenen Argus in den Schweif ihres Pfauen einsetzt" vor. Mit dem soeben beschriebenen befand sich auch ein großes Porträtgruppenbild, 3,46 m hoch und 1,65 m breit, in dem Atelier des Gemälderestaurators A. Sesar in Augsburg, das vermöge seiner vollendeten Technik, der feinen Individualisirung der Dargestellten, sowie der liebevollen Durchführung bis aufs nebensächlichste eine beachtenswerte künstlerische Kraft verrät; und doch ist über den Meister, dessen Name Lihl, 1751, am Bilde unten rechts steht, in unseren Nachschlagebüchern nichts zu finden. Der Besitzer, Herr Albrecht Fischer in Offenburg, der das Bild durch Sesars gewissenhafte und bewährte Hand in einen gesicherten Zustand mit voller Schonung des Originals bringen läßt, hat glücklicherweise von einer noch lebenden Großnichte des Malers folgende erläuternde Notizen erlangt: „Das Bild stellt lauter Glieder der Familie Lihl vor, welche aus Schlackenwald in Böhmen gebürtig waren. Der Herr rechts in der oberen Ecke ist mein Großvater Joh. Nep. Lihl, und die Matrone meine Großmutter, des ersteren zweite Frau. Derselbe war Sekretär Ihrer kais. Hoheit der Prinzessin Maria Viktoria von Österreich. Der Verfertiger des Gemäldes, Joh. Lihl, Hofmaler in Wien, mein Großonkel, befindet sich ebenfalls darauf und steht hinter dem Bilde seiner Frau. Um 1760 siedelte derselbe nach Rastatt über. Die im dortigen

Schlosse, Rathause rc. befindlichen Ölgemälde sollen Werke seiner Hand sein. Der Knabe mit der Lilie und das Mädchen mit dem Obstteller in der Hand sind seine Kinder. Der dritte Herr in unmittelbarer Nähe des Hofmalers ist dessen Bruder Jos. Lihl. Derselbe lebte als Pastellmaler in Florenz und Prag. Die Klosterfrau, welche auch als Bild im Bilde dargestellt ist, war meine Großtante im Lichtenthaler Kloster bei Baden-Baden." rc. rc. Kork, den 17. Febr. 1879. Sophie Huttenberger, geb. Lihl. — Ein drittes Gemälde, das sich fast zu gleicher Zeit in dem genannten Atelier befand, wie das vorige auf Leinwand, 3,23 m hoch und 2,20 m breit, ist ein wieder aufgefundenes bedeutendes Werk des Bolognesers Annibale Caracci. Nach Forschungen des Besitzers Herrn Brunners, Eigentümer des Badehofes von Baden in der Schweiz, wurde das Gemälde von einem Gesandten Philipps II. von Spanien in die Kapuzinerkirche zu Baden gestiftet, durch späteren Unverstand aber einem Pfuscher zur Übertünchung und Verunstaltung überlassen. In diesem Zustande kam es, nach Aufhebung und Abbruch des Klosters um den Rohmaterialwert mit einer Masse solcher Leidensgefährten in die Hände eines Dekorationsmalers, der Leinwandstreifen als Unterlage für Tapeten daraus schneiden wollte. Der Vater des jetzigen Besitzers, der zufällig das Bild sah und den Wert desselben ahnte, erwarb es um einen geringen Ankaufspreis und hing es in einer offenen Halle des Badehauses auf, wo es nach vieljährigem Verbleiben, wie vermutet wird, durch den Dampf der Bäder so erblindete, daß der Gegenstand nur mit Mühe erkennbar war. Der jetzige Besitzer berief Cesar, der das Gemälde glücklich in seine ursprüngliche Verfassung zurückführte. Die Darstellung, eine Santa conversatione, zeigt Maria in sternumflammter Strahlenglorie auf einem Throne, der über mehreren Stufen steht, welche von einem reichgewirkten Teppiche bedeckt sind. Sie trägt ein Rosakleid mit himmelblauem Mantel, und vor ihrem Schoße steht, fast ganz nackt, der Christusknabe. Eine Stufe tiefer steht der Evangelist Johannes mit breitangelegtem Mantel, das heilige Buch und den Kelch mit der Schlange in den Händen. Gegenüber etwas tiefer steht der heil. Franziskus von Assisi zum Christuskind in Anbetung aufblickend, und über denselben gebeugt St. Katharina mit dem Rade und Palmenzweige. Oben schweben zwei Engel, die einen Vorhang zurückhalten und den Anblick einer Landschaft durch eine Halle mit kanellirten Säulen und reichen korinthischen Kapitälen eröffnen. Zwei Genien sind in den beiden unteren Ecken angebracht, von welchen der rechte den doppelten Wappenschild der Stadt Baden und über demselben einen dritten Schild mit dem schwarzen Doppeladler und Reichsapfel trägt. Der Genius zur linken Seite hält eine Tafel mit der Abbildung der Stadt Baden, vom rechten Ufer der Limmat aufgenommen, wo im Vordergrunde das Kapuzinerkloster und hinter ihm der Schloßberg mit der durch die Eidgenossen im Jahre 1415 zerstörten Burgveste „Stein zu Baden" erscheint. Die Genien sind viel schwächer in der Darstellung als die zum seelenvollsten Ausdruck gebrachten und in der edelsten Formen gegebenen Figuren der Hauptgruppe. Der Meister hat dieselben wahrscheinlich Schülerhänden überlassen; denn nach der Technik gehören sie der gleichen Zeit an, wofür auch die Abbildung des Schlosses spricht, welche jedenfalls die älteste ist, welche man kennt, und sie mit dem im Staatsarchiv zu Zürich liegenden Grundrisse ganz übereinstimmt. (Siehe Fricker, Geschichte der Stadt Baden, S. 139 ff. u. S. 696, Anhang C 1 u. 2.) Das Bild trägt die Inschrift: Annibal Caracius Bononianus inv. 1592.

Staatsaufträge für monumentale Malereien in Frankreich. Für die Ausschmückung des Pantheons in Paris werden von der französischen Regierung gegenwärtig verschiedene Künstler beschäftigt. So arbeitet Bonnat an einem „Martyrium des heil. Dionysius", und Galland an einer „Predigt des heil. Dionysius". Für beide Gemälde sind je 20 000 Fr. bewilligt. Meissonier, welcher vor Jahren schon den Auftrag erhalten hatte, die letzten Augenblicke der heil. Genofeva darzustellen und dem für das Gemälde 50 000 Fr. zugesichert waren, hat bis jetzt noch keine Anstalt getroffen, um sich des Auftrags zu entledigen, und denkt wohl überhaupt nicht mehr daran. Derselbe hält sich gegenwärtig in Venedig auf und macht im Markusdome Studien. In Nancy arbeitet der durch seinen „Barmherzigen Samariter" zu Ruf und Ansehen gekommene Maler Morot an der Erledigung eines umfänglichen Auftrags. Zunächst handelt es sich um ein Kolossalgemälde für das Akademiegebäude, sodann um ein Deckengemälde im Festsaale des Stadthauses, welches einen Nymphentanz darstellen soll, endlich um die Ausschmückung des Lothringischen Museums. Die Summe, welche für diese Arbeiten ausgesetzt ist, beläuft sich auf 90 000 Fr., von denen zwei Drittel der Staat, ein Drittel die Stadt Nancy zu tragen hat.

A. R. **Der Festsaal des Berliner Architektenhauses** ist von dem Maler Hermann Prell, einem Schüler von Th. Große in Dresden und Karl Gussow in Berlin, mit elf Fresken dekorirt worden, deren Kosten zum Teil durch eine Stiftung, zum Teil durch einen ansehnlichen Staatszuschuß bestritten worden sind. Die Gemälde, welche der Künstler in der Zeit von elf Monaten ausgeführt hat, schildern die Hauptepochen der Baukunst, teils durch lebensvolle Bilder genrehaften Charakters, teils durch allegorische Darstellungen. Unter den letzteren verdient das Mittelbild des ganzen Cyklus, die Symbolisirung des Zeitalters der Renaissance durch die auf einem Throne vereinigten drei Schwesterkünste den Vorzug. Während der Maler sonst nach einer realistischen Auffassung strebte, welche sich nicht immer mit den Gesetzen des großen Stils vereinigen läßt, hat er in diesem Bilde einen idealen Schwung und einen Reichtum blühender Farbe entfaltet, die für manches minder Gelungene, für manches Unreife und Unzulängliche, was auch in der Jugend des Künstlers seine Entschuldigung findet, entschädigen. Unter den Gemälden, welche Epochen der Baukunst mit Hilfe von genrebildlichen Kompositionen vergegenwärtigen, zeichnet sich das Richtfest eines gotischen Domes durch Lebendigkeit der Schilderung aus. Da wir die Absicht haben, eines dieser Gemälde unseren Lesern durch eine Abbildung in der „Zeitschrift" vorzuführen, begnügen wir uns an dieser Stelle mit der vorläufigen Notiz, um später mit größerer Ausführlichkeit auf die einzelnen Kompositionen einzugehen.

x. **Die Wiesenkirche in Soest** ist, nachdem der Ausbau und die Instandsetzung derselben vollendet, am 13. Oktober unter Beisein des Kultusminister v. Goßler eingeweiht und der öffentlichen Benutzung übergeben. Der Erneuerungsbau, welcher im Jahre 1846 begann, hat einschließlich der Türme den Betrag von 776 000 Mark in Anspruch genommen. Die Skizzen zu den 76 m hohen Türmen rühren von dem verstorbenen Oberbaurat Soller her, die Entwürfe für den innern Ausbau wurden im Ministerium für öffentliche Arbeiten angefertigt, die Leitung des Baues lag in den Händen des Baurats Westphal und des Architekten Memminger.

Vom Kunstmarkt.

⊙ **Bei einer am 17. Oktober in Lepke's Kunstauktionshause in Berlin abgehaltenen Versteigerung** von hervorragenden Gemälden moderner Meister wurden folgende Preise erzielt:

	Mark
Jul. Schrader, Die letzten Augenblicke Leonardo da Vinci's	7600
O. Achenbach, Prozession an der Kirche Araceli in Rom	3990
C. Scherres, Partie an der Havel	2500
C. Becker, Lauteschlagendes Mädchen, Kniestück	1500
H. Gude, Sommertag am Bodensee	1400
Camphausen, Der große Kurfürst bei Fehrbellin	1220
J. v. Kleber, Russischer Winterabend	1060
Hoguet, Schiff auf sturmbewegter See	1000
H. v. Angeli, Brustbild eines Pagen	830
O. Achenbach, Abendlandschaft aus dem Hochgebirge	670
Defregger, Männlicher Studienkopf	510
Carstens, Weiblicher Studienkopf, Zeichnung	430
Gentz, Odaliske	400
Rechlin, Album von 23 Zeichnungen aus dem Kriege von 1870/71	1500

Zeitschriften.

Hirths Formenschatz. No. 10.
L. Cranach d. ä., Venus u. Amor; A. Dürer, Allegor. Darstellung der Philosophie; H. S. Beham, zwei Ornamentstücke; Wappen des Beckh von Beckhstein; Intarsien von Ebenholz u. Elfenbein; Jost Amman, Zwei Pferdchen; Wendel Ditterlin, Kamindekoration; D. Mignot Juwelengehänge; St. Carteron, Niellovorlage; A. Watteau, Entwurf zu einer Wandmalerei; G. M. Oppenort, Skizzen zu zwei Kamindekorationen.

The Academy. No. 545.
Dr. Schliemanns Ilios. — The copts. of Egypt and their churches, von J. H. Middleton.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 9.
Die industrielle Kunst und das Sportwesen. — Moderne Entwürfe: Schmuckkästchen aus Holz; Photographierahmen von Messing; Betschemel von gebeiztem Eichenholz; Stiegengeländer; Credenz.

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. Bd. III. Heft 4.
Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen in Berlin und Kassel.

Journal des Beaux-Arts. No. 19.
Lettres sur le Salon d'Anvers, von P. Gervais. — Les musée Plantin. — Les dessins du Louvre, von H. Jouin.

Deutsche Bauzeitung. No. 81 u. 82.
Aus dem Jahreskongress der französischen Architektenvereine. — Das Kreishaus zu Kölleda, von v. Wagner. (Mit Abbild.) — Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen.

Auktionskataloge.

Verzeichnis der Bücher über Kupferstichkunde etc., nebst einer Anzahl von Künstlerautographen aus der Bibliothek des Herrn Aloys Apell. Versteigerung Donnerstag den 2. November 1882 u. folg. Tage durch Alexander Danz in Leipzig. 571 Nummern.

Inserate.

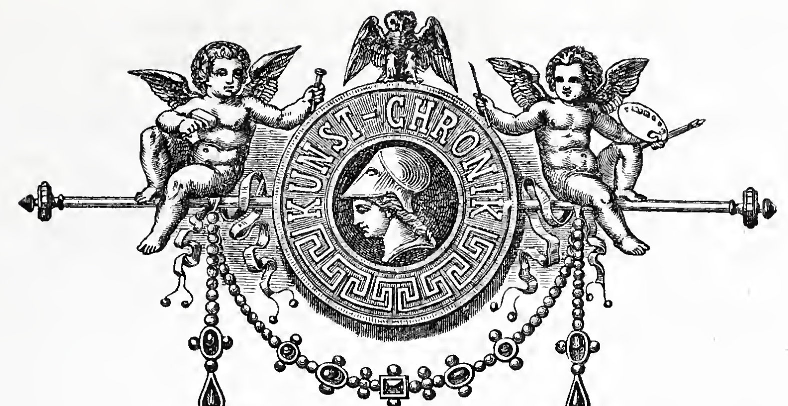


Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

2. November



Nr. 3.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus dem Verein Berliner Künstler.

Der bauliche Zustand des provisorischen Kunstausstellungsgebäudes am Cantianplatze gestattet die übliche Berliner akademische Ausstellung, welche seit einigen Jahren jeden Herbst stattzufinden pflegte, in diesem Jahre nicht. Der Ausfall ist an und für sich wohl zu ertragen, da gerade die letzten Jahre nur zu deutlich bewiesen hatten, daß man, um die zahlreichen und geräumigen Säle einigermaßen anständig zu füllen, zu Mittelgut, ja Untermittelgut bedenklichster Art seine Zuflucht nehmen mußte. Außerdem ist schon wiederholt und mit vollem Rechte darauf hingewiesen worden, wie das schroffe Oberlicht jener Räume durchaus nicht die geeignete Beleuchtungsweise für Gemälde sein kann, deren größter Teil für Zimmer und Säle mit mäßigem, vielfach indirektem Seitenlichte bestimmt ist. Deshalb wird auch von zuständiger Seite schon lange auf eine Änderung eines Ausstellungsverfahrens gedrungen, welches die Koloristen allmählich auf falsche Bahnen führen, sie zu Farbeneffekten verkehrter Art verleiten muß.

Ganz sicher ist, daß die Säle des Vereins Berliner Künstler in der Kommandantenstraße die eben gerügten Übelstände nicht zeigen, aber freilich auch nur für eine beschränkte Zahl von Gemälden Raum gewähren. Die dort dauernd bestehende Ausstellung von Kunstwerken ist diesmal erweitert, um denjenigen Künstlern, welche sich auf die akademische Ausstellung vorbereitet hatten, Gelegenheit zu geben, ihre Arbeiten an die Öffentlichkeit zu bringen. Es sind zu diesem Behufe sogar Einladungen erlassen worden, — in welchem Umfange, ist nicht ganz klar; wir kennen hervorragende Maler, welche nicht aufgefordert sind. Ein Katalog wird nicht ausgegeben: Name, Gegenstand und Preis des Bildes sind an jedem derselben vermerkt. An hervorragenden Namen fehlt es nicht; indessen haben die berühmtesten Berliner Bildnismaler, G. Richter und Gräf, je ein Werk ausgestellt, durch welches sie ihren wohlverdienten Ruf sicherlich nicht begründet haben würden, was bei dem letztgenannten talentvollen Künstler in diesem Falle um so befremdlicher wirkt, als das Original des Porträts („Gräfin E.“), wie man selbst an der langweiligen Auffassung des Malers noch zu erkennen vermag, offenbar eine für den Porträtisten sehr dankbare Aufgabe bot.

Als Bildnismaler lernen wir zum erstenmale Alma Tadema kennen, dessen Stärke auf anderen Gebieten ja jedermann hinlänglich bekannt ist. Über das eine der beiden ausgestellten Bilder: „Ludwig Barnay als Marc Anton“ schweigen wir lieber und thun dem einseitig begabten Künstler damit entschieden den größten Gefallen, denn eine Kritik müßte furchtbar sein! Der ausdrucksvolle Kopf des bekannten Kapellmeisters Hans Richter in Wien ist leidlich, nicht gerade sehr geistreich, aber doch noch charakteristisch genug wiedergegeben. Lenbach und Joukowsky hätten mehr aus diesem Gesicht gemacht! — Damit ist die Reihe der beachtens- und besprechenswerten Bildnisse wohl geschlossen, denn jenen kleinen Studienkopf, welchen Meister Knaus ausgestellt hat, wird man kaum noch „Porträt“ nennen können, obwohl er zu den Perlen der Ausstellung zu zählen ist. Nach einigen

Unsicherheiten der letzten Jahre zeigt sich der hochbegabte Maler in diesem anspruchslosen Werkchen wieder völlig auf seiner Höhe. Wir verzichten auf den doch nicht durchführbaren Versuch, den Reiz des Kindergesichtes mit Worten zu schildern, — das Werk allein verdient den Gang nach der Kommandantenstraße!

Daß die Landschaft quantitativ am reichlichsten auf unseren Ausstellungen vertreten ist, sind wir seit langer Zeit gewöhnt: auch hier ist mindestens die Hälfte alles Vorhandenen Landschaft, meist ohne bemerkenswerte Staffage — „reine“ Landschaft, wie Gervinus mit Schrecken bemerken würde. Hier haben wir mancherlei Erfreuliches zu registriren, zuvörderst aber doch an einen der bekanntesten deutschen Landschafter, Lutteroth, die Frage zu richten, warum er neuerdings in den Spuren Oswald Achenbachs wandelt, da er doch er selbst sein könnte? Das eine seiner beiden Bilder „Der Brunnen bei Sorrento“ ist eine entschiedene Achenbachiade und zwar schon eine Nachahmung der Manier des fast geschäftsmäßig arbeitenden Düsseldorfer Meisters. Wohlthuender ist das andere stimmungsvolle Bild aus den Lagunen bei Venedig, aber auf der vollen Höhe früherer Leistungen steht es auch nicht. Eine Reihe sehr tüchtiger, wahr und groß aufgefaßter See- und Küstenlandschaften aller Zonen verdient unsere vollste Anerkennung. Wir nennen vor allem die melancholische Seeküste eines nördlichen Landes von Wrage, groß in den Massen, dunkles tiefes Meer, dann ihren strikten Gegensatz: „Der Hafen von Valparaiso“ von Salzmann. Der hierorts wenig bekannte Maler aus Wien E. von Lichtenfels giebt in seiner „Küstenlandschaft von Istrien“ eine sehr kühne und gelungene Komposition, deren Durchführung wir gern detaillirter gesehen hätten. Sehr frisch empfunden und keck gemalt sind die beiden Hafenbilder von Peterssen: Vlissingen und Flensburg. H. Rasch bietet uns eine Ostseelandschaft mit launiger Staffage: „Zwei Institutsfräulein“, in elegant modernem Kostüm, welche sich auf den Dünen niedergelassen haben und ihre Betrachtungen über die Natur auszutauschen scheinen. Die deutsche Gebirgs- und Waldlandschaft hat in dem kleinen Bilde von Buchholz „Der aufgehende Mond“, in dem stimmungsvollen Gemälde von Schönleber: „Frühlingsstimmung“, in der „Harzlandschaft“ von Flickel, dem „Waldesrand“ von Weichberger berufene Vertreter gefunden. Sehr fleißig und stimmungsvoll ist ferner die „Landschaft mit Kühen“ von Schleich. Hieran reiht sich ein außerordentlich durchgeführtes und detaillirtes Bild des bekannten Schweriner Malers Malchin, eine Dampfdreschmaschine, welche mitten auf einer breiten, völlig ebenen Ackerflur in Thätigkeit ist. Dies Bild bietet vielleicht des Guten etwas zuviel und ermüdet durch seine gleichmäßig verteilten Farben. Die Alpenlandschaft ist durch Ludwigs „Etschthal“ und Kamecke's „Gletscherbach“ vertreten; letzterer zeigt sich durchaus nicht von seiner Glanzseite: ein schweres, unklares, unwahrscheinliches Landschaftsbild ohne Tiefe mit zwei Figuren im Vordergrunde von einer nicht recht erklärlichen Kleinheit. Der bekannte polnische Maler Stryowski giebt uns ein Rätsel auf: im Vordergrunde einer trefflich behandelten Landschaft an der Weichsel, in deren Hintergrunde wir die Türme Danzigs erkennen, sehen wir eine Gruppe von zwei polnischen Mädchen und einen Mann mit einer Violine. Was sie dort wollen oder sollen, sagt uns Stryowski nicht, wenn er nicht etwa ein Kapitel einer uns unbekannten Novelle hat illustriren wollen. Die Krone der Landschaften nennen wir zuletzt, den „Buchenhain“ von Douzette. Neben einer nach dem bekannten Rezepte dieses Malers ausgeführten Mondscheinlandschaft erblicken wir eine Waldlandschaft in voller Tagesbeleuchtung; der Blick dringt über eine weidende Kuhherde hinweg durch die Lichtung der Bäume weit in die Ferne. Die Wirkung des Bildes ist eine erstaunliche und würde noch größer sein, wenn der Maler etwa zwei Handbreit vom rechten Rande einfach weggelassen hätte!

Die historische Malerei ist gar nicht vertreten; zu dem historischen Genre dürfen wir etwa E. von Gebhardts vortreffliches Bild zählen, welches den Titel führt: „ars longa, vita brevis“. Der Maler zeigt uns zwei in einer Bücherei befindliche Schüler des 16. Jahrhunderts, deren einer dem andern aus einem Folianten vorliest; die Miene und Haltung des Lesenden ist von unübertrefflicher Wahrheit und Schlichtheit.

Das moderne Sittenbild, welches in Bokelmann seit Jahren einen so berufenen Darsteller hat, ist durch Schlabitz in recht unerquicklicher Weise vertreten. Der talentvolle und fleißige Maler führt uns in einen ganz modernen Schwurgerichtssaal, in welchem eine Frau, wie es scheint eine Kindesmörderin, eben in einem lebhaften Disput mit dem Vorsitzenden des Gerichtshofes begriffen ist. Jede einzelne Figur ist dem Leben abgeschrieben, das Ganze trotzdem höchst unbehaglich und unwahr. Der erste Anblick des Bildes überrascht uns durch die Drastik, beim zweiten schon wenden wir uns mißmutig ab; das ist nicht die Verklärung, welche der Künstler gerade über unerquickliche Vorgänge ausgießen soll, um uns poetisch mit ihnen zu versöhnen. — Mit mehr Humor und Liebenswürdigkeit versucht Breitbach in seinem Bilde „Kartenlegerin“ den fragwürdigen Gegenstand darzustellen. — Schließlich noch zwei Interieurs und zugleich zwei Meisterstücke: Ad. Böhm in Weimar hat die von der Sonne beleuchtete Apollo-Galerie im Louvre gemalt, und E. Blume führt uns in das Atelier einer

jungen Malerin, welche einen vierjährigen allerliebsten Buben aufs Sofa gestellt hat, um ihn als Modell zu benutzen; das Bürschchen ist mit seinem Schicksale unzufrieden. In beiden Werken ist Stimmung, Behandlung des Stoffes und des Details, Beleuchtung &c. mit solcher Meisterschaft durchgeführt, daß wir mit unserm Lobe sparen, um nicht den Anschein der Übertreibung zu wecken. Selbst der hohe, von Blume geforderte Preis erscheint in Anbetracht der Vorzüge des Bildes nicht zu hoch. B. F.

Der Zierbrunnen für die Stadt Görlitz.

Im Meisteratelier des Breslauer Museums, der Werkstatt des Bildhauers Robert Toberentz, herrscht rühriges Treiben. Eben sind die ersten Gußproben der Bronzeteile des für die Stadt Görlitz bestimmten Monumentalbrunnens eingetroffen, und es werden Versuche einer künstlichen Patinirung angestellt; dort ist man beschäftigt, die letzten für den Guß bestimmten Stücke in Modellirwachs abzuformen, und in einem Winkel liegen in wirrem Durcheinander herrliche Männer- und Frauenleiber, die Gipsformen der Eckfiguren des Brunnens, bereit, die Reise nach dem gelobten Lande der Bildhauerkunst — heute leider dem Lande, wo man die Kunst der Bildhauer nicht immer loben kann, — anzutreten, um daselbst in Marmor auspunktirt zu werden. Und da steht schon wieder ein neues Modell, welches vor Kurzem von der Brunnenkonkurrenz in Leipzig zurückgekehrt ist.

Wir erleben wahrhaftig eine Renaissance der Renaissancezeit. Die alte Baufreudigkeit der Städte kehrt zurück, und der volle Säckel des „erbern Rates“ hat auch für Kunstzwecke Geld übrig. Was würden unsere Väter zu dieser unerhörten Verschwendung gesagt haben, wie hätten sie die Hände zusammengeschlagen über die Üppigkeit einer Provinzialstadt, die für einen einzigen Brunnen Tausende zu verausgaben sich nicht scheut! Und man kann wohl sagen, daß die Bildhauerkunst diese Wiedergeburt der alten Kunstblüte in einer freien und der Selbständigkeit unseres Jahrhunderts würdigen Weise zu fördern bestrebt ist. Die Künstler schaffen aus der eigenen Brust und verschmähen es, wie leider das moderne Kunsthandwerk, nur um jeden Preis stilvoll zu sein. — Es soll hier das Zurückgreifen auf alte Formen, die ja freilich gegenüber unserer heutigen Armut an Erfindungsgabe immer die besseren sind, nicht getadelt werden. Verdanken wir doch diesem Anlehnen an gute Vorbilder der Gotik und Renaissance den unleugbaren Aufschwung der Kleinkunst. Aber sicher ist auch, daß wir bereits auf dem Punkte sind zu glauben, die Benutzung der alten Schablonen genüge und die Erfindung neuer Zierformen sei bei der Fülle der überkommenen alten entbehrlich. Ich bin überzeugt, daß man in wenigen Dezennien unsere gotischen Wanduhren und maurischen Cigarrenschränkchen ebenso verspotten wird, wie wir es heutzutage mit den Karikaturen der napoleonischen Zeit thun, die ihre Tische wie dorische Tempel, ihre Kaffeetassen wie antike Vasen zu gestalten liebte.

Aber zurück von dieser Abschweifung auf nachbarliches Gebiet zur Bildhauerkunst und zu den Brunnen der Toberentzschen Werkstatt, von der ich ausgegangen war! — Vor nicht gar langer Zeit wurde das Gipsmodell für Görlitz zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt und machte auf die guten Breslauer, die es noch nicht zu einem Monumentalbrunnen gebracht haben, einen geradezu verblüffenden Eindruck. Es sei mir hier gestattet, über diese erste größere Arbeit, die aus dem Meisteratelier der jungen Kunstpflegestätte an der Oder, dem „Museum der noch zu bildenden Künste“, wie ein witziger Kenner der Breslauer Kunstverhältnisse den offiziellen Titel parodirte, hervorgegangen, des Näheren zu berichten.

Der Schöpfer des Werkes, Robert Toberentz, ein Schüler Schillings, der seine Studien in Rom vollendet, und dem die Ewige Stadt, diese wahre Lehrmeisterin jedes aufstrebenden Genius, neben seinem Schönheitsgefühl einen lebendigen Sinn für naturfrische Auffassung des menschlichen Körpers verliehen, erhielt die Bestellung des Brunnens im Jahre 1879. Für die Herstellung wurde ein Zeitraum von fünf Jahren bewilligt, so daß der Brunnen 1884 den Ort seiner Bestimmung, den Postplatz zu Görlitz, schmücken soll.

Das Modell ist in den für die Ausführung bestimmten Größenverhältnissen modellirt, wobei dem kalten Gips durch geschickte Färbung mit Thonwasser der Anschein alten, ins Gelbliche spielenden Marmors gegeben wurde. Die Hauptfigur stellt die alles belebende wasserspendende Natur dar, ein fast unbekleidetes Weib, welches mit erhobenen Händen eine Muschel haltend, aus dieser den Segen des Himmel über die Erde ausgießt. Ein leichtes Gewand umschließt die Hüften und läßt das nachschleifende Spielbein frei, während das Standbein, durch die Falten der Gewandung eher gehoben als verdeckt, die Last des zierlich gebogenen Oberkörpers trägt. Der herrlich modellirte Kopf, dessen Züge den ganzen Liebreiz der Schillingschen Schule wiederstrahlen und der doch weit von jeder Schablonenhaftigkeit entfernt ist, neigt sich sanft nach vorn und ist, besonders im Halbprofil gesehen, von hoher Schönheit. — Die Sockelfiguren: Nixe, Jäger, Nymphe und Fischer, schließen sich dem architektonischen Aufbau des Brunnenstockes aufs glücklichste an. Besonders reizvoll erscheint die Gestalt des träume-

risch aufblickenden Fischweibes. Ihr herrlicher Körper wird nicht durch störende Überschneidungen der Arme beeinträchtigt: ein meist schwer zu vermeidender Übelstand bei Werken der Skulptur. Die Fischschwänze der Nixe schmiegen sich in schöner Rundung der Form des Sockels an und bilden einen wirksamen Gegensatz zu den herausspringenden Knieen der übrigen drei Figuren. Von diesen krankt leider die Gestalt des Jägers mit dem Speer in der Hand an einer gewissen Leblosigkeit, fast möchte ich sagen: Starrheit, die wohl hauptsächlich im Gesichtsausdruck liegt und bei der endgültigen Ausführung leicht zu beseitigen sein wird, da die Sockelgestalten nicht wie die Hauptfigur in Bronze gegossen, sondern in karrarischem Marmor hergestellt werden sollen. — Zwischen den Eckfiguren sind vier als Wasserspeier gedachte Masken angebracht, unter denen der Künstler sein eigenes Bildnis in diskreter, sogar etwas karikirter Weise verewigt hat. Darunter fangen große Muscheln, von Fruchtguirlanden durchzogen, das Wasser auf, und noch tiefer speien es phantastische Fabeltiere in das große Steinbecken des Brunnens. Diese chimärischen Geschöpfe sind wahre Meisterwerke künstlerischer Gestaltungskraft. Sie setzen sich aus reich mit Pflanzenornament überzogenen Motiven des Greifen, der Sphinx, des Drachen, des heraldischen Panthers und anderer fabelhafter Tiere zusammen und sollen bis zur Brusthöhe im Wasser zu stehen kommen, so daß ihre mit souveräner Verachtung irdischer Anatomie und Proportion kreisförmig gekrümmten Leiber in den bewegten Fluten des Bassins nur undeutlich und geheimnisvoll sichtbar werden. — Die Sockelgestalten des Brunnens haben etwa anderthalb des menschlichen Maßes, während die Hauptfigur fast doppelte Manneslänge erreicht. Die Totalhöhe vom Bassin bis zur Muschel beträgt 25 Fuß. Außer der Hauptfigur und den Wasserspeiern im Becken sollen auch die Muscheln und Fruchtguirlanden in Bronze ausgeführt werden. Sache der Patinirung dieses farbigen Materials wird es nun sein, eine mit dem Marmor des Sockels und seiner Gestalten harmonirende Tönung des ganzen Werkes zu schaffen. Es ist zu hoffen, daß der in der Technik des Bronzegusses besonders erfahrene Meister, der den Prozeß des Gießens zudem gewissenhaft überwacht, auch hier das Richtige mit kundigem Blick finden werde, damit nicht die Schönheit der Form durch den Mangel an Harmonie der Färbung beeinträchtigt werde.

Noch einige Worte über die in kleinem Maßstab ausgeführte Skizze für den Leipziger Zierbrunnen mögen die künstlerische Bedeutung dieses Entwurfes rechtfertigen, der leider aus Sittlichkeitsgründen*) zurückgewiesen wurde. Der Leser dieser Zeitschrift ist über den tragischen Ausgang der Leipziger Konkurrenz bereits durch die humorvolle Schilderung auf S. 617—623 der „Kunstchronik" unterrichtet worden, und ich würde auf den Toberentzschen Entwurf nicht zurückkommen, wenn mich nicht — wie gesagt — die Vorzüge des Werkes dazu veranlaßten. Ein zurückgewiesenes Modell, das bestimmt ist, in der Werkstatt zu verstauben und zu zerfallen, hat ja selbst für den teilnehmendsten Kunstfreund nur ein ephemeres Interesse. Umsomehr scheint es mir wert, durch eine Erwähnung an dieser Stelle dem Gedächtnis erhalten zu werden, und wär's auch nur, damit man später, wenn sich der endlich gewählte Tugendbrunnen zur Freude der Leipziger auf dem Augustusplatz erhebt, daran erinnert werde, wie hübsch er hätte werden können.

Ohne weiteres will ich dem launigen Kunstchronisten zugestehen, daß die ungenirten Tritonen mit ihren sich räkelnden Nymphen für den öffentlichen Platz einer ehrbaren Stadt ganz und gar unpassend sind und keinesfalls Anspruch erheben können, vor den Augen einer pflichttreuen und sittenstrengen Jury Gnade zu finden. Die gleiche Rigorosität kann ich aber nicht auf die bekrönende Aphrodite ausdehnen, deren einziges Verbrechen ihr Mangel an Kleidung ist. In meinen Augen wird wenigstens dieser Mangel durch das erhebliche Plus an Formenschönheit ganz und voll ersetzt. — Die schaumgeborene Göttin steht ein wenig vorgeneigt, die Füße hintereinandergesetzt in zierlicher Pose da, bemüht ihr langes Haar, das sie mit den Händen in Strähnen ausbreitet, von den Sonnenstrahlen trocknen zu lassen. Bei der Ausführung sollte das Wasser aus den üppigen Haaren der Aphrodite herabträufeln, und diese hübsche, ungesuchte Idee scheint mir für eine Brunnenfigur besonders glücklich zu sein. Wäre es nicht angegangen, den im architektonischen Aufbau der Schönheit der Hauptfigur sicherlich ebenbürtigen Brunnen, dessen den Platzverhältnissen so geschickt angepaßten Grundriß das Preisgericht überdies für die engere Konkurrenz als maßgebend adoptirte, mit der Bedingung einer Umgestaltung der beiden Seitengruppen zu genehmigen?

Wie ich höre, hat sich Toberentz entschlossen, bei der engeren Konkurrenz mit drei anderen Bewerbern nochmals in die Schranken zu treten. Ob die vier neuen Entwürfe, deren Schöpfer durch den Mißerfolg der alten, wenn nicht entmutigt, so doch jedenfalls in etwas beeinflußt sind, den frühern ebenbürtig sein werden? — Wer weiß es! — Hoffen wir, daß die Bewohner der Musenstadt Leipzig mit dem endgültig preisgekrönten Modell zufrieden sein mögen, und daß auch die eigentlichen Musensöhne des benachbarten Augusteums mit ihren Kommilitonen weiland in Auerbachs Keller sagen können: „O schöner Brunnen, der uns fließt!" M. L.

*) Auch wegen eines Verstoßes gegen d. Programm. Anm. d. R.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance (Ebner & Seubert in Stuttgart) ist in der neuen Bearbeitung nunmehr vollständig erschienen und liegt in zwei stattlichen Großoktav-Bänden vor.

Braun & Comp. in Dornach kündigen das Erscheinen von 33 Photographien nach Gemälden an, die sich in der Madrider Akademie San Fernando befinden. Die Originale sind, bis auf vier Bilder von Rubens, sämtlich Erzeugnisse der spanischen Schule. Außerdem hat die genannte Firma kürzlich die beiden Gemälde des Luini in S. M. degli Angeli zu Lugano, die Kreuzigung und die Madonna mit dem Jesus- und dem Johannesknaben nebst einigen Detailblättern, sowie die Madonna von Perin del Vaga im Kloster Ligorio ebenda, photographisch reproduzirt und herausgegeben.

Nekrologe.

⊙ **Der Porträt- und Historienmaler Julius Jacob** starb in Berlin am 20. Oktober im 71. Lebensjahre. Er war ein Schüler von Wach und ging später zu seiner weiteren Ausbildung nach Paris zu Delaroche. Nachdem er eine größere Studienreise durch alle Länder Europa's, Nordafrika und Kleinasien unternommen hatte, von welcher er ca. 1200 landschaftliche Studien und 300 Kopien nach Köpfen berühmter Gemälde mitbrachte, begann er seine Thätigkeit in Paris seit 1844 mit mehreren großen Historienbildern, welche solchen Beifall fanden, daß er Aufträge für Versailles erhalten sollte. Indessen führte ihn eine größere Porträtbestellung nach London, wo er in der englischen Aristokratie so beliebt wurde, daß er elf Jahre lang dort zu thun hatte. 1865 ging er nach Wien, wo er ebenfalls eine sehr umfassende Thätigkeit entfaltete. In einem Jahre malte er nicht weniger als 26 Porträts, darunter das der Fürsten Metternich und Windischgrätz. Beim Ausbruch des Krieges ging er nach Berlin, wo er jedoch seine Thätigkeit nicht wieder aufnahm. Er soll seinen künstlerischen Nachlaß der Nationalgalerie vermacht haben, welche von ihm das Bildnis eines jungen Mannes besitzt.

Konkurrenzen.

Sn. **Zu der engeren Konkurrenz für einen Zierbrunnen in Leipzig** waren außer den prämiirten Konkurrenten (vergl. Kunstchronik XVII. S. 621) noch aufgefordert die Bildhauer Toberentz (nicht Doberenz' wie a. a. O. geschrieben ist) in Breslau, Eberlein in Berlin und Werner Stein in Leipzig, von denen der zweitgenannte der Aufforderung nicht nachgekommen ist. Keines der neuen, bez. umgearbeiteten Projekte hat die volle Billigung des Preisgerichts gefunden. Doch ist dem bei der allgemeinen Konkurrenz an erster Stelle prämiirten Konkurrenten, dem Bildhauer Heinz Hoffmeister in Verbindung mit dem Architekten Stöckhardt, beide in Berlin, der Sieg verblieben, und das in einzelnen Teilen glücklicher gestaltete neue Modell unter Vorbehalt einiger Änderungen zur Ausführung bestimmt. Ein von dem Bildhauer Behrens in Dresden auf eigene Faust, neben dem gemeinsam mit den Architekten Hartel und Lipsius bearbeiteten Projekte, modellirter Entwurf war zweifellos die geistvollste der bei der engern Konkurrenz eingelieferten Arbeiten, konnte aber aus formellen Gründen nicht in Betracht kommen. Das Talent des Künstlers zeigte sich sowohl in bezug auf Erfindungsgabe wie auf Formverständnis in einem weit günstigeren Lichte als es bei dem von uns a. a. O. näher beschriebenen ersten Entwurfe der Fall war. Der neue Entwurf von Toberentz hatte leider die Vorzüge des alten, den schönen Fluß der Hauptlinien, preisgegeben. Die Bekleidung, in die der Künstler seine Gestalten gehüllt, machte seine Arbeit nicht erfreulicher.

x.— **Für ein Reiterstandbild Wilhelms II. von Holland** hatte die Stadt Luxemburg, die sich seit Niederlegung der Festungswerke zusehends verschönert, eine beschränkte Konkurrenz ausgeschrieben, zu welcher die französischen Bildhauer Mereié (Paris), Cain (Paris) und Pètre (Nancy), der Belgier van der Stappen (Brüssel) und aus Deutschland Hundrieser (Berlin) eingeladen worden waren. Sämtliche fünf waren der Aufforderung nachgekommen und hatten ihre Modelle eingeliefert. Das Preisgericht, bei welchem von deutscher Seite Prof. Schaper fungirte, hat zu gunsten von Mereié entschieden.

y.— **Die Kunsthandlung von Fritz Gurlitt** schreibt eine Konkurrenz für Bilderrahmen auf den 15. Januar 1883 aus. Die Preise betragen 250, 150 und 100 Mark und werden durch das aus den Herrn Hofrat C. Graff, Dresden, Direktor Dr. J. Lessing, Berlin, und Direktor A. v. Werner, Berlin, gebildete Preisgericht erteilt. Die näheren Bedingungen sind bei dem Ausschreibenden zu erfragen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Das Hohenzollern-Museum in Berlin hat, wie die Nordd. Allg. Zeitg. schreibt, vor einigen Tagen aus München ein interessantes Geschenk erhalten. Es sind die in Gips gegossenen Figuren der Stifter des Klosters zu Alpirsbach im württembergischen Schwarzwald. Dieses Kloster wurde im Jahre 1095 vom Grafen Adalbert von Zollern (Adalbert de Zollro, Comes de Haigerloh, 1095—1101) gegründet, bei welcher Gelegenheit zum erstenmale das Geschlecht der Zollern urkundlich erwähnt wird. Die beiden Gipsabgüsse, von dem im Tympanon des erwähnten Klosters befindlichen Original genommen, stellen den Grafen Adalbert von Zollern und seine Gemahlin Adelheid, Schwester Bertholds von Eberstein, mit zum Gebet gefalteten Händen, in knieender Stellung dar.

Vermischte Nachrichten.

x.— **Die Stadt Bonn** wird infolge eines Vermächtnisses des kürzlich verstorbenen Professors Obernier ein Museum erhalten. Das Vermächtnis besteht aus einem in der Nähe des Rheins gelegenen Wohnhause mit den darin enthaltenen Kunstwerken und aus einem Kapital von 150000 Mark und wurde zum Zweck der Errichtung eines öffentlichen Museums gestiftet. Das eben im Umbau vollendete Haus liegt am Rhein in der Nähe des „Alten Zolls" mit prachtvollem Blick auf den Strom und enthält eine große Zahl meist moderner guter Ölbilder, welche der leider so früh Verstorbene nach und nach gesammelt, sowie sonstige Kunstschätze, welche einen hübschen Stamm für die Stiftung des großmütigen Erblassers bilden.

⁂ **Die Maler Eugen Bracht und Schirmer** aus Karlsruhe werden an Stelle des verstorbenen Wilberg den landschaftlichen Teil des Panorama's der Schlacht bei Sedan ausführen, an welchem A. v. Werner in Berlin seit einiger Zeit arbeitet.

⁂ **Professor Donndorf** in Stuttgart hat eine Büste von Schnorr von Carolsfeld für das städtische Museum in Leipzig vollendet.

⁂ **Franz von Lenbach** in München hat den Versuch gemacht, in seinem Atelier bei elektrischem Licht eine Porträtskizze zu malen, ein Versuch, der ihm nach seiner Versicherung vollkommen geglückt ist.

Vom Kunstmarkt.

Die Versteigerung der kunstgewerblichen Sammlung des Herrn Johann Paul in Hamburg, welche in Köln, vom 16. Okt. angefangen, durch die Vermittelung der Herren Lempertz Söhne stattfand, hat ganz außerordentliche Ergebnisse in bezug auf die gezahlten Preise gebracht. Man konnte freilich voraussehen, daß große Preise erzielt werden würden, da die Sammlung fast nur ganz ausgezeichnete Gegenstände enthielt und ihr Ruf die Sammler und Kunsthändler von weit und breit herbeigezogen hatte; trotzdem aber sind die Erwartungen übertroffen worden. Wir können des Raumes wegen nur die am höchsten bezahlten Gegenstände angeben, wobei wir alle bis zu 1000 Mk. übergehen, obgleich auch unter diesen manche sehr gut bezahlt wurden. Die höchste Summe brachte das Haupt- und Prachtstück der Sammlung ein, der silbervergoldete Tafelaufsatz aus dem Hause Aldobrandini, mit 15000 Mk., aber verhältnismäßig war ein emaillirter Reliquienschrein, französische Arbeit aus dem 13. Jahrhundert, noch teurer, denn er wurde mit 14000 Mk bezahlt. Die Emaillen waren überhaupt hoch im Preise, so alte französische und rheinische Reliquienschreine mit 3300, 2600, ein kölnisches Reliquiarium mit 1850, ein Triptychon mit 5300, die Krümmung eines Bischofsstabes, vergoldetes Kupfer mit Email, 2350 Mk. Sehr hoch wurden die Emaillen von Limoges bezahlt, ein Tripty-

chon von Penicaud mit 8400, eine Platte mit den in Grisaille gemalten Grazien nach Raffael mit 3900, eine zweite, eben wie die vorige von Didier mit 3600, eine Platte von J. Courtois mit 2550, eine von P. Courtois mit 1400, Schüsseln mit 2000 und 1350, zwei Schalen mit 1700, ein Miniaturporträt in Emaillemalerei aus dem 17. Jahrhundert mit 1210 Mk. Auch die Majoliken wurden teuer bezahlt: eine große Schüssel von Pesaro mit 4569, eine Platte von Faenza mit einer Nachbildung von Raffaels Spasimo 6800, Teller und Schüssel von Faenza mit 3500, 3200 und 2200 Mk. Eine Schüssel von Gubbio mit 2200, andere mit 1850 und 1600, ein Teller von Caffaggiolo mit 3550, eine Schüssel von Castelli mit 4350 Mk.; sonst brachten aus den Majoliken zehn Nummern noch jede zwischen 1000 bis 2000 Mk. Die kleine Fayence d'Oiron wurde mit 7700 Mk. bezahlt und der Nürnberger Bierkrug, allerdings ein schönes Unicum, mit 1720 Mk. Ein großer Glashumpen mit den Emblemen von Kaiser und Reich kam auf 1500 Mk., eine gemalte Glasscheibe, schweizer Arbeit, auf 1130 Mk., mehrere sonstige Gläser auf zwischen 1000 und 2000 Mk. Unter den Elfenbeinarbeiten sind hervorzuheben: die Krücke eines Bischofsstabes mit 2800, ein französisches Diptychon mit 4100 und ein Triptychon gleichen Ursprungs mit 2350 Mk.; andere Preise bis zu 2000 Mk. übergehen wir. Von den Prachtgeräten und Schmuckgegenständen wurde die schöne Nautilusschale mit 2435, eine silberne Trinkkanne mit 5150, eine Henkelkanne mit 2900 Mk. bezahlt, eine große Standuhr, ein Prachtstück, mit 5750, eine Taschenuhr mit 2900 Mk., ein Ring mit Email mit 3000 Mk. Sehr hoch wurden auch einige Metallarbeiten bezahlt: ein vorgotisches großes Aquamanile mit 4000, ein Altarleuchter mit 3200, zwei kleinere mit 3000, vier eiserne Figürchen, zu Messerheften bestimmt, mit 3000, ein Degenstichblatt mit 2800, eine anderes mit 1550, ein kunstvoll gearbeiteter eiserner Schlüssel mit 1490 Mk. Ein kleines Medaillon von 4,5 cm Durchmesser, in Buchsbaum geschnitten, das Modell zu einer Denkmünze mit männlichem Bildnis und Umschrift, datirt von 1541, allerdings eine vortreffliche Arbeit, ward zu der Summe von 5100 Mk., hinaufgesteigert. Ferner wurde ein Schmuckkästchen mit kolorirten, in Wachs modellirten Medaillons und sonst reich dekorirt, französische Arbeit aus der Zeit Henri II, mit 1800 Mk. bezahlt. Den Glanzpunkt des Ganzen aber bilden die Eß-, Tafel- und sonstigen Bestecke, welche mit 145 Nummern in runder Summe 80000 Mk. eingebracht haben. Von den 1678 Nummern der Sammlung haben 84 jede über 1000, manche über 2000 Mk., eingebracht, abgesehen von den oben gemeldeten höchsten Preisen. Köln. Ztg.

Kunstauktionen von H. G. Gutekunst in Stuttgart vom 6. November an. Eine kurze Notiz über diese Stuttgarter Auktionen, welche durch die Zeitungen ging, war schon danach angethan, die Neugierde der Kunstfreunde rege zu machen. Drei Versteigerungen lösen sich nacheinander ab, jede mit einem anderen Inhalte und, wie die eben versandten Kataloge uns belehren, jede im höchsten Grade interessant. Der erste Katalog dürfte in jenen Kreisen eine gelinde Aufregung hervorbringen, die ihr Augenmerk der Geschichte des Münzwesens zuwenden; er enthält in beinahe 2000 Nummern so viele Seltenheiten und Kostbarkeiten (was Schönheit der Erhaltung anbelangt), daß selbst die reichsten europäischen Kabinete hier Gelegenheit finden, manche Lücke auszufüllen. Der Katalog zerfällt in zwei Abteilungen, deren erste römische Consular- und Kaisermünzen sowie italienische Bronzemedaillen des 15. bis 18. Jahrhunderts enthält. Aus der Zeit der Consuln und Kaiser (von Augustus bis auf Honorius und Arkadius) sind 1352 Münzen verzeichnet und Cohens Nummerirung jedem Exemplare genau beigefügt, so daß die Orientirung leicht ist. Der Rest dieser ersten Sammlung, sowie der ganze Inhalt der zweiten Abteilung wird aber in höchstem Grade die Sammler interessiren, da hier die herrlichsten und seltensten Stücke verzeichnet sind, nämlich Medaillen vom 15. bis 18. Jahrhundert incl. Hier findet auch der Kunstfreund, was ihn ansprechen muß, da die bildlichen Darstellungen nicht allein für sich ansprechend sind und von tüchtigsten Künstlern des Faches herrühren, sondern viele Bildnisse auch auf Werke berühmter Künstler hinweisen. Die kostbarsten Medaillen sind in gelungenen Lichtdrucken reproduzirt. Auf Matteo de' Pasti werden z. B. die Medaillen mit dem Bildnis des Sigismund Malatesta (Nr. 1403, 1404, 1690 und folg.) und seiner Geliebten Isotta von Rimini, wie auch diejenige des Alba zurückgeführt. „Opus Pisani Pictoris“ ist die Medaille mit Johannes Palaeologus bezeichnet, Nr. 1688 (auch von Friedländer im Jahrbuch der königl. preußischen Museen, Bd. I. publizirt). Ebenso bezeichnet ist eine Vermählungsmedaille des Lionello d'Este (Nr. 1689), dann die des Alfonso d'Arragon (Nr. 1701) und des Piccinino (Nr. 1703.) Die Inschrift „Opus Sperandei“ trägt die Medaille des Barbatia. Nach einer Zeichnung von B. Beham ist die schöne Medaille des Pfalzgrafen Ludwig von Bayern (Nr. 1820), die prachtvolle Medaille des Dogen Memmo ist von Dupré 1612 verfertigt (Nr. 1737) und die höchst künstlerisch aufgefaßte der Margarita, Gemahlin des Caspar Frundsperg, von Hagenauer. Schon dieser oberflächliche Auszug aus dem Kataloge dürfte Liebhaber reizen, denselben mit Interesse und Aufmerksamkeit zu studiren. Die 51 beigegebenen Abbildungen werden dieses Interesse wenn nicht steigern, doch wesentlich unterstützen. Der zweite Katalog (Auktion 10. November) beschreibt Antiquitäten aller Art und enthält in 912 Nummern ebenfalls so viel Vortreffliches und Kostbares, wie es selten heutzutage in den Handel kommt. Der Inhalt der vorzüglichen Sammlung ist übersichtlich nach den verschiedenen Stoffen der Gegenstände geordnet und wenn wir die Überschriften der einzelnen Abteilungen anführen, wird man sich schon daraus einen Begriff von der Reichhaltigkeit und Universalität der Sammlung bilden können. 1. Deutsche Krugtöpferei, Siegburger, Raerener, Nassauer und andere Fabrikate, Majolika, Fayence, Terrakotten (dabei drei Tanagrafiguren), farbiges Porzellan, meist aus der Fabrik zu Ludwigsburg. 2. Glasindustrie, deutsche und italienische Gläser und gemalte alte Glasscheiben. 3. Elfenbeinarbeiten, meist figürlichen Inhalts, dabei ein Diptychon des 15. und ein Triptychon des 16. Jahrhunderts. 4. Emailarbeiten auf Kupfer, dabei Limoges von Léonard und J. Remond. 5. Miniaturen, dabei höchst feine Malereien auf Elfenbein, Pergament, Kupfer oder Holz. 6. Arbeiten in Silber; hier bemerkenswert verschiedene Hohlgefäße von Nürnberger Künstlern des 16. Jahrhunderts. Auch unter dem Tafelgeräte dieser Abteilung, wie bei den Nippesfachen finden sich hervorragende italienische und deutsche Arbeiten; die Sammlung der letzteren, wie die der Schmucksachen, Ziergeräte 2c. ist überaus reich; der Sammler hatte besonders auf das Künstlerische im Handwerk sein Augenmerk gerichtet. Ein Prachtstück dieser Sammlung ist das oftgotische Halsgeschmeide aus Gold, mit drei kostbaren Cameen geschmückt. 7. Arbeiten in Bronze, Messing, Kupfer 2c., dabei eine reiche Auswahl von kirchlichen Geräten und unter diesen große Seltenheiten, so ein Reliquarium aus dem 12. Jahrhundert, ein zweites, gotisches aus 15. Jahrhundert, ein gotisches Ciborium mit drei Niellen von Fr. Francia und in dieser Weise noch viele herrliche Stücke des 15. und 16. Jahrhunderts. 8. Uhren, zwar nur 12 Nummern, aber jede ein Prachtstück deutscher Kunst, meist aus dem 17. Jahrhundert. Es folgen 9. Arbeiten in Eisen und 10. Schutz- und Trutzwaffen, worunter ein getriebener und vergoldeter Schild mit einer Schlachtscene, italienische Renaissancearbeit, als ein Hauptwerk zu nennen ist. 11. Arbeiten in Holz, Schnitzereien und Möbelstücke (eine reiche und kostbare Sammlung), 12. in Wachs, 13. in Leder und Perlmutter und schließlich 14. Stickereien und Textilindustrie, italienisch und deutsch, zu Kirchen- wie Profanzwecken, dabei Stücke von höchster Vollendung. Einige alte Gemälde bilden den Schluß. Auch hier wieder sind viele der seltensten Stücke auf zwölf Tafeln in photographischer Wiedergabe zum besseren Verständnis beigefügt. Der dritte Katalog, dessen Inhalt am 17. Nov. unter den Hammer kommt, enthält Kupferstiche und Handzeichnungen des 15. bis 17. Jahrhunderts. Wenn der Kunstsammler nach dem vorzüglichen Inhalt der beiden vorhergehenden Kataloge auch hier eine Sammlung von ähnlicher Vortrefflichkeit erwartet, so wird er sich nicht allein nicht getäuscht finden, er muß vielmehr von dem hier Gebotenen überrascht sein. Nummerisch ist die Sammlung nicht gar groß; 543 Nummern fallen auf die graphischen Künste, 117 auf die Handzeichnungen; dafür ist aber kein einziges mittelmäßiges Blatt in der Sammlung, ja es kommen die größten Kostbarkeiten und Seltenheiten vor. Zu diesen gehören in erster Reihe die neun Niellen, wovon sieben in vorzüglich gelungenen Lichtdrucken abgebildet sind. Acht sind bei Duchesne oder Passavant beschrieben, eine erscheint zum erstenmal auf dem Kunstmarkt

(Nr. 269, Die Fischer) und ist um so merkwürdiger, als sie eine Genrescene zum Gegenstande hat. Dann ist das fast komplete Werk Ostade's hervorzuheben, — es fehlen nach Faucheux nur drei Blätter, Nr. 35, 45, 51, — in den frühesten Abdruckszuständen, die meisten mit mehreren Etats, wie ein solches Werk kaum je in einer öffentlichen Versteigerung vorkam. Hervorragendes findet der Kenner ferner leicht unter den Anonymen, dann unter Baldini, Beham, Bocholt, Cranach, Dürer (dabei der Holzsch. Pass. 282.), Marc-Anton, Rembrandt, Schongauer, V. Solis, L. da Vinci (ein unbeschriebenes Stickmuster), Zasinger u. a. m. — Unter den Zeichnungen, die mit wählerischer Zurückhaltung gesammelt zu sein scheinen, begegnen wir einem Bandinelli, Botticelli, Buonarroti, Correggio, Francia, Mantegna, Antonello da Messina, Montagna, Perugino, Pollajuolo, Pordenone, Fra Bartolommeo, Raffael, A. del Sarto, Tizian, L. da Vinci. Der Besitzer scheint demnach das schwierigste Gebiet: Zeichnungen der italienischen Schulen, bevorzugt zu haben; indessen kommen auch Holbein, Heemskerk, Rubens ꝛc. vor. Daß die Redaktion des Katalogs mit aller Umsicht und vollendeter Sachkenntnis geführt ist, braucht bei Gutekunst nicht erst hervorgehoben zu werden.

J. E. W.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Heereman von Zuydwyk, Cl. Freiherr, Die älteste Tafelmalerei Westfalens. Fol. 89 S. mit 4 lithogr. Taf. — Münster i. W., H. Schöningh. Mk. 15. —.

Deiters, Restauration und Vandalismus. 8. 19 S. Düsseldorf, A. Bagel. Mk. —. 50.

Lübke, W., Geschichte der Renaissance in Deutschland. Zweite verb. und verm. Auflage. Mit 382 Illustrationen in Holzschnitt. 9. u. 10. Lieferung (Schluss der zweiten Abteilung). 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. Mk. 5. 60. 1. u. 2. Abth. Mk. 28. —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 546.
Brentano on the site of Troy, von J. P. Mahaffy. — The destruction of Cairo, von A. B. Edwards. — The painter Pieter Claesz, von S. Colvin.

L'Art. No. 408.
Les antiquités caldéennes du Louvre, von E. Ledrain. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le livre de Fortune, von L. Lalanne. (Mit Abbild.) — Les majoliques italiennes en Italie, von E. Molinier.

Deutsche Bauzeitung. No. 83 u. 84.
Eine Kirchenrestauration.

The Magazine of Art. No. 25.
America in Europe. — Byways of book illustration, von R. L. Stevenson. — Sculpture in Pictland, von G. F. Browne. — Giovanni Costa, von J. Cartwright. — Vallauris and its allies, von C. Monkhouse. — „The Graphic arts", von S. Colvin. — (Sämtlich mit Abbild.)

Revue des Arts décoratifs. No. 5.
Septième exposition de l'union centrale: Le papier peint, von V. Poterlet u. P. R. de Maillou. (Mit Abbild.) — L'exposition bavaroise d'industrie et des arts et metiers à Nuremberg, von H. Billung. (Mit Abbild.) — L'école céramique de Limoges, von C. Leymarie. (Mit Abbild).

Inserate.

Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Bildniss von

EDUARD MANDEL,

weil. Kupferstecher und Professor an der kgl. Akademie zu Berlin.

Stich von V. Jasper.

Bildgrösse 11:9 cm.

Auf chin. Papier. Preis 2 Mark.

DAS ABENDMAHL.

Nach L. da Vinci gest. von Raffael Morghen.

Heliogravure des k. k. milit. geogr. Instituts zu Wien.

Bildgrösse 43:88 cm.

Preis auf chin. Papier 24 Mark, auf weissem Papier 20 Mark.

Bestellungen nimmt jede Buch- und Kunsthandlung entgegen. 

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Möbel für die bürgerliche Wohnung

Eine Sammlung von ausgeführten Entwürfen nebst Detailzeichnungen in Naturgrösse aus der **Technischen Anstalt für Gewerbtreibende in Bremen**, ausgewählt und herausgegeben von **August Töpfer.**

Heft I. Möbel für ein Herrenzimmer.
Heft II. Garderobenständer. — Garderobenschrank. — Kleines Buffet. — Damenschreibtisch. — Toilettentisch.
Heft III. Möbel für ein Schlafzimmer.
Heft IV. Gewehrschrank. — Cabinet. — Zwei Toiletten- und ein Arbeitstischchen. — Drei Speisezimmerstühle.

Was dieses Vorlagenwerk besonders auszeichnet, ist die Beigabe von **naturgrossen Werkzeichnungen** in einer klaren und praktischen Ausführung, und die Rücksicht auf möglichst einfache, von jedem Tischler ohne Schwierigkeit herstellbare Zierformen.

Jedes Heft enthält 4 Tafeln mit geometrischen Ansichten in $^1/_{10}$ der Naturgrösse und 4 grosse Bogen mit Werkzeichnungen **für die direkte Verwendung in der Werkstatt.** Jedes Heft kostet nur 2 Mark. Das ganze Werk wird 10 Hefte umfassen.

Zeichnungen für die Nähmaschine

sowie für weibliche Handarbeiten, herausgegeben von **August Zeller.** 10 grosse Bogen in Enveloppe. Preis 1 Mark.

Jeder dieser Bogen ist mit 6 bis 12 verschiedenen Mustern für kleine Teppiche, Taschen, Kissen, Kleiderverzierungen etc. bedruckt. **Das Papier wird auf den Stoff geheftet und, wenn das Muster aufgenäht ist, weggerissen.**

Verlag von B. F. Voigt in Weimar.

Zimmerwände,

Durchfahrten, Vestibules etc.

und

ihre dekorative Ausstattung für bürgerliche und herrschaftliche Wohnungen.

Entworfen und gezeichnet von

G. Steinhausen,
Architekt in Stuttgart.

Zwölf Blatt Folio in Mappe.
7 Mark 50 Pfge.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Kupferstichsammlern

steht mein soeben erschienener

Kunstlager-Katalog VIII

(Radirungen, Kupferstiche, Holzschnitte etc. älterer und neuerer Meister, 2132 Nummern enthaltend), auf Verlangen gratis und franko zu Diensten. (4)

Dresden, den 5. Oktober 1882.

Franz Meyer, Kunsthändler,
Seminarstrasse 7.

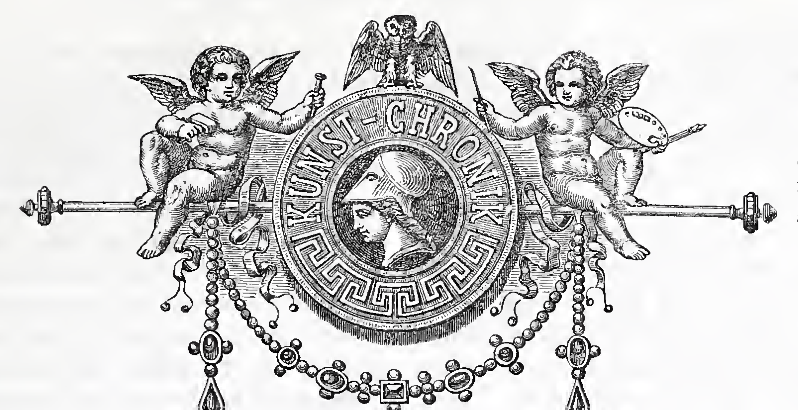
Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

9. November



Nr. 4.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung japanischer Malereien im Berliner Kunstgewerbemuseum.

I.

Im Lichthofe des Berliner Kunstgewerbemuseums, welcher für die Veranstaltung von wechselnden Sonderausstellungen bestimmt ist, hat man kürzlich eine Ausstellung japanischer Malereien aus dem Besitze des Herrn Professors Gierke in Breslau eröffnet, welcher dieselbe während eines vierjährigen Aufenthaltes in Tokio zusammengebracht hat. Dieselbe gestattet uns zum erstenmale einen umfassenden Einblick in die Entwickelungsgeschichte der japanischen Malerei, die wir bisher nur aus einzelnen Proben und besonders aus ihrer Anwendung auf die Kunstindustrie, vornehmlich auf die Lackarbeiten kannten, aber noch nicht in ihrer Kontinuität verfolgen konnten. Aus vereinzelten Nachrichten wußten wir, daß es schon im siebenten Jahrhundert in Japan eine Art oberster Kunstbehörde oder Kunstakademie gab, die man Guivakosi-hi nannte. Dieselbe erhielt im Jahre 808 den Namen Edokoro und erfreute sich unter diesem Namen eine Zeitlang der Leitung des berühmten Malers Tsunetaka, des Hauptes der Tosaschule. Denn in Japan vererbt sich die Kunst vom Vater auf den Sohn in ununterbrochener Tradition ebenso wie die Kunstkennerschaft, welche das Privilegium einer vornehmen Kaste ist. Dieselbe übt die Kunstkritik in einer völlig autoritativen Weise. Gegen ihr Urteil giebt es keine Appellation, da sie in Japan eine Stellung einnimmt, wie etwa bei uns die gerichtlich vereidigten Sachverständigen. Wenn Streitigkeiten über ein Kunstwerk entstehen, wird gegen Bezahlung von den streitenden Parteien ihr Gutachten eingeholt, welches jeden Streit endgültig schlichtet. Ein Rubensstreit, wie wir ihn kürzlich in Berlin erlebt haben, wäre in Japan nicht möglich, oder er würde wenigstens amtlich sehr bald beigelegt werden. Jene Kunstbehörde „Edokoro" existirt übrigens seit längerer Zeit nicht mehr; sie ist durch eine andere ersetzt worden, welche sich nur der Förderung des Gewerbfleißes widmet. Die Kunstschule, welche im Jahre 1875 in Tokio gegründet worden ist, hat nur den Zweck, europäische Kunstübungen in Japan einzuführen. Trotzdem aber die Regierung die einheimische Malerei ihren eigenen Weg gehen läßt, erfreut dieselbe sich auch jetzt noch einer hohen Blüte, welche sich besonders in einer äußerst subtilen Pinselführung und einer überaus sorgsamen Naturbeobachtung kundgiebt.

Während die Maler unseres Jahrhunderts sich vorzugsweise auf die Darstellung von Pflanzen, Blumen, Tieren, Landschaften und Kostümfiguren beschränken, haben die älteren Maler fast alle Gebiete ihrer Kunst kultivirt, die religiöse Malerei ebensowohl wie die Schlachten- und Genremalerei. Nur die Porträtmalerei scheint diesen wie jenen unbekannt gewesen zu sein, da sich in den Angesichtern der zahllosen Figuren kaum von erheblichem Erfolge gekrönte Versuche der Individualisirung nachweisen lassen. Mit einer Klassifizirung von Gegenständen geben sich die japanischen Maler überhaupt nicht ab. Sie teilen alle Gemälde in zwei Klassen ein; die eine, Maki mono, umfaßt die Gemälde, welche zusammengerollt wurden und

deshalb ein Querformat haben, d. h. die auf einen oblongen, in die Breite gehenden Papierstreifen gemalt sind, die andere, Kaki mono, bezeichnet die Gemälde von schmalem Längsformat, welche an den Wänden aufgehängt wurden. Die Technik hat sich heute im großen und ganzen noch so erhalten, wie sie vor 1000 und mehr Jahren geübt wurde. Man malt in Japan ausschließlich in Wasserfarben, die mit Hausenblase gebunden sind, auf Papier. Die Pinsel, deren sich die Maler bedienen, müssen von außerordentlicher Feinheit sein, da die Detailausführung meist geradezu an das Wunderbare grenzt. Die Stilprinzipien der japanischen Malerei sind so bekannt, daß wir hier nicht näher auf dieselben einzugehen brauchen. Eine Luftperspektive, Licht und Schatten, Stimmung und Kolorit in unserem Sinne kennen sie gar nicht. Nur die Lokalfarben existiren für sie. Die älteren Maler gingen sogar so weit, auf die Andeutung des Terrains zu verzichten, so daß man namentlich bei der Darstellung von Schlachten nicht weiß, ob jemand in der Luft schwebt oder auf der Erde liegt. In ihren engen Grenzen, in ihren naiven Kunstanschauungen und mit ihren geringen Mitteln bewegen sie sich aber mit einer Virtuosität, daß man sich an ihren Produkten nicht satt sehen kann.

Im Augenblicke, da wir diese Zeilen schreiben, ist der Katalog noch nicht erschienen, welcher uns interessante Aufschlüsse über die Geschichte der Malerei in Japan verheißt, die bisher in Europa so gut wie unbekannt war. Nur einige Artikel in französischen und amerikanischen Zeitschriften haben uns flüchtig über einige hervorragende Künstler, namentlich über den Reformator der japanischen Malerei in unserem Jahrhundert, Ho-ku-saï, orientirt. Ein zusammenhängendes, systematisches Studium kann erst auf Grund der Gierke'schen Sammlung beginnen, von der wir nur wünschen können, daß sie für immer in den Besitz des Kunstgewerbemuseums übergehe. Ho-ku-saï soll der erste gewesen sein, welcher mit dem chinesischen Kanon brach, der bis dahin seit uralten Zeiten die Formensprache der japanischen Künstler beherrscht hatte und in seinen geistvollen Zeichnungen sich eng an die Natur anschloß.

Die älteste der in Japan existirenden Malereien ist in der Gierke'schen Sammlung durch eine Kopie vertreten. Es ist das natürlich nicht individualisirte Porträt des Prinzen Shotoku Daijin, von zwei Pagen umgeben, und soll von dem Maler Asa Daijin, einem koreanischen Prinzen, um das Jahr 600 n. Chr. gemalt worden sein. Es folgt der Zeit nach ein Bild des Feuergottes Fudo aus dem 9. Jahrhundert von Chio Daijin, von welchem nur dieses eine Bild übrig geblieben sein soll, und alsdann ein Bild des Buddha aus dem 11. Jahrhundert, welcher mit seinem Heiligenschein und in seinem ganzen Habitus eine merkwürdige Ähnlichkeit mit spätbyzantinischen und altrussischen Heiligenbildern besitzt. Der Maler heißt Kasuga Motomithu. Im 12. Jahrhundert lebte ein berühmter Schlachtenmaler, namens Kiomori, welcher die Kämpfe der Genji und Heike, ein Seitenstück zu den Kämpfen der weißen und roten Rose, in meterlangen Malereien mit einer Anschaulichkeit und Lebendigkeit geschildert hat, die sich nur durch den Umstand erklären, daß der Maler nicht nur diese Kämpfe mit durchgekämpft hat, sondern daß derselbe zugleich ein ausgezeichneter Stratege war, der manche Schlacht selbst geleitet hat. Die japanischen Heldenlieder sollen nach den Versicherungen derer, welche in die rätselvollen Geheimnisse der japanischen Schrift eingedrungen sind, prächtige, glühende Schilderungen dieser Kämpfe enthalten, aus welchen schließlich die Verfassung des Mikado und Taikun hervorging. So haben auch die Japaner ihre Ilias und ihren Polygnot gehabt. Aus dem 15. Jahrhundert sind die Göttersiguren von Setshiu bemerkenswert. Das 16. Jahrhundert scheint auch für die japanische Malerei eine Art Renaissance herausgeführt zu haben, da in dieser Zeit die pathetischen Darstellungen mehr der Genremalerei im engern Anschluß an die Natur Platz machen. Um diese Zeit lebte ein unbekannter Maler aus dem Kano-Hause, welcher in lebensvollen und gut beobachteten Genrebildern verschiedene Gewerbe, wie Schirmmacher, Maurer, Schneider, Fischer darstellte. Aus demselben Jahrhundert stammen zwei große sechsblätterige Wandschirme von Kano Motonobu, auf welchen das Einfangen junger Pferde durch eine Unmasse von Figuren dargestellt ist. Der berühmteste Maler des 17. Jahrhunderts war Hishikawa Moronobu, welcher sich besonders als Sittenmaler auszeichnete und durch ein paar vortreffliche Stücke, Bootsfahrt einer vornehmen Gesellschaft und Hochzeitsreise eines Fürsten, vertreten ist. Der berühmteste Maler unseres Jahrhunderts war der schon erwähnte Ho-ku-saï, welcher seine Kunst dadurch populär gemacht hat, daß er seine Malereien durch den Holzschnitt reproduziren ließ.

Im Augenblicke, wo ich diesen orientirenden Artikel abschloß, wurde der von Prof. Gierke verfaßte Katalog ausgegeben. An der Hand desselben werde ich Gelegenheit haben, noch einmal auf diese ungewöhnlich interessante Ausstellung zurückzukommen.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur.

Les tapisseries de la Cathédrale de Reims. Texte par M. Ch. Loriquet, héliogravures d'après les dessins de Mrs. Marguet et Dauphinot. Paris, A. Quantin. 1882. Fol.

Der Vorliebe, mit der sich die französische Kunstforschung in den letzten Jahren dem bisher ziemlich vernachlässigten Studium der Geschichte der Kunstweberei zugewendet hat, ist es zu verdanken, daß wir, während die großen Werke Guiffrey's, Müntzs und Pinchards (Histoire Générale de la Tapisserie) sowie Guicharts und Darcels (Les Tapisseries du Garde-Meuble) erst teilweise zum Abschluß gediehen sind, wieder über eine schöne Publikation zu berichten haben, deren Gegenstand dem gleichen Zweige künstlerischer Thätigkeit entnommen ist. Es ist bekannt, daß die Kathedrale von Reims als Überrest größerer Schätze, die in den Stürmen der Revolution ihren Untergang gefunden haben, eine Reihe von gewirkten Teppichen (Arazzi) bewahrt, von denen zwei, Scenen aus dem Leben Chlodwigs darstellend, dem 15., die übrigen, mit Darstellungen aus dem Leben Mariä, der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Ihrer Geschichte und Würdigung ist gegenwärtige Publikation gewidmet. Mr. Loriquet, Bibliothekar der Stadt Reims, giebt im Text vorerst eine Übersicht der Geschichte dieses Kunstzweiges im Mittelalter, wendet sich sodann zu den Reimser Teppichen vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, wobei er die gedruckten und handschriftlichen Quellen der Lokallitteratur, soweit sie auf den Gegenstand Bezug haben, mit vieler Sorgfalt und, wie es scheint, in größter Vollständigkeit heranzieht und geht endlich zu einer detaillirten Beschreibung und Prüfung der noch vorhandenen Teppiche über. Was die Geschichte derselben anbelangt, so wird gezeigt, daß speziell für die Kathedrale in Reims der Gebrauch ähnlichen Wandschmuckes sich in die frühesten Zeiten zurückdatirt, indem schon Gregor v. Tours bei der Erzählung der Taufe Chlodwigs hervorhebt, die Pracht der Teppiche, womit Straßen und Kirchen behangen gewesen seien, habe diesen zu der Frage an seinen Begleiter, den heil. Remigius, veranlaßt, ob sie denn schon in das himmlische Reich eingetreten seien? Was jedoch die bisherige Annahme betrifft, die Könige von Frankreich hätten die bei ihrer Salbung zum Schmuck der Kathedrale verwendeten Arazzi jedesmal dieser geschenkt, so kann der Verfasser dafür keinen Beweis beibringen. Im Gegenteil, die Schenkungen stammten zumeist von kirchlichen Würdenträgern. So stiftete der Erzbischof Jehan Canard, laut einer inventarischen Aufzeichnung, im Jahre 1419 fünf Teppiche mit Scenen aus dem Leben des heil. Remigius, Erzbischof Jacques Juvénal des Ursins sechs Stücke im Jahre 1456, und aus dem 16. Jahrhundert hat man Nachricht von zwei großen Schenkungen des Erzbischofs Robert v. Lenoncourt und des Kardinals von Lothringen. Überreste dieser Stiftungen sind es, die uns in unserem Werke vorgeführt werden, denn die Gobelins des 17. und 18. Jahrhunderts, deren der Schatz der Kathedrale eine Anzahl besitzt, sind davon ausgeschlossen. Nach den Schicksalen, die dieselben während der Revolution mitzumachen hatten, von deren Phasen uns der Verfasser einen genauen Bericht erstattet, muß es uns wunder nehmen, daß sie sich überhaupt noch in präsentablem Zustande erhalten haben. Dies gilt freilich nur von der späteren Reihe; denn die zwei Stücke aus dem Leben Chlodwigs, die nicht blos als Kunstwerke, sondern mehr noch als historische Dokumente von unschätzbarem Werte gewesen wären, sind leider arg mitgenommen, die Beischriften jedoch glücklicherweise erhalten und lesbar. Dem Stil nach sind jene zweifellos flämischen Ursprungs; sie erinnern den Verfasser an eine Suite von Teppichen aus dem Leben Mariä, welche, nach Zeichnungen der van Eycks gewebt, gegenwärtig in Madrid aufbewahrt werden. Auf einem der Reimser Teppiche findet sich die Bezeichnung: „Joh. Le Maire inv." Auf Grund dieser stellt nun der Verfasser die Annahme auf und versicht ihre Berechtigung mit vielem Geist, der Genannte sei kein anderer, als der gleichnamige flämische Dichter und Schützling Margaretha's von Burgund, der Tochter Kaiser Maximilians und Statthalterin der Niederlande (1506—1530), der sie in einem jüngst neupublizirten Gedicht „La Couronne Margaritique" besang. Dies Gedicht nun — eine Art flämischer Reimchronik Giov. Santi's — feiert die gleichzeitigen Künstler der Niederlande und führt die berühmtesten davon namentlich an, und so schließt nun der Verfasser, Le Maire hätte für einen oder mehrere derselben den Cyklus unserer Darstellungen in Gegenstand und allgemeiner Anordnung der Scenen angegeben, und sie hätten hiernach die Zeichnungen und Kartons zu fertigen gehabt.

Was das Formale unserer Publikation betrifft, so bietet sie ein Beispiel mehr für den Geschmack und die Solidität, mit der französische Verleger ähnliche Unternehmungen ins Werk setzen. Freilich bedingt dies auch ein gleiches Entgegenkommen von seiten des Publikums; daß dieses aber vorhanden ist, daß sich ein bedeutender Leserkreis für die künstlerischen Monumente des eigenen Landes interessirt, dafür sind die in den letzten Jahren in schneller Folge erschienenen Prachtpublikationen, insbesondere auch des Quantinschen Verlags der beste Beweis. — Auch unserem Werke hat dieser ein des Gegenstandes würdiges Kleid gegeben. Wenn wir daran etwas aussetzen sollen, so wäre es

höchstens der ein wenig zu kleine Maßstab der heliographischen Reproduktionen der Zeichnungen, in denen von den Herren Marquet und Dauphinot die Teppiche in ihrem gegenwärtigen Zustande mit seltener Treue aufgenommen wurden. C. v. Fabriczy.

„Olympia und Umgebung“ ist der Titel eines vor kurzem im Weidmannschen Verlage erschienen kartographischen Werkes mit 48 Seiten belehrenden Textes. Letzterer hat die Herren F. Adler, E. Curtius und Dörpfeld zu Verfassern, während die Zeichnung der Karten dem auf diesem Gebiete rühmlichst bekannten Landesvermessungsrat im großen Generalstabe, A. Kaupert, verdankt wird; der Situationsplan der Altis endlich rührt von Dörpfeld her. Die Namen der Zeichner und Herausgeber, deren langjährige hingebende Thätigkeit für die Wiederentdeckung Olympia's jedermann bekannt ist, verbürgen die Solidität und Güte des Werkes in technischer und wissenschaftlicher Hinsicht. Die Karten sind von seltener Schönheit und bequemer Lesbarkeit. Von hervorragendem Interesse ist der im Texte gegebene Aufsatz Adlers, welcher letztere allerdings wie wenige geeignet war, eine Übersicht über das Erreichte in kurzen, auch dem Nichtfachmanne verständlichen Ausführungen zu geben. „Nach sechsjähriger Arbeit, — so resumirt Adler — deren rasches Fortschreiten die früher veröffentlichten Situationspläne veranschaulichten, liegt das heilige Tempelgebiet des olympischen Zeus — die Altis — von den Erdmassen, mit welchen die Überschwemmung des Kladeos und die Abwitterung des Kronion den alten Boden bis zur durchschnittlichen Höhe von fünf Metern bedeckt hatten, jetzt vollständig befreit vor unsern Augen, so daß ein topographischer Überblick des ganzen Terrains sowie eine genaue Beurteilung der noch vorgefundenen Gebäude, Mauern, Basen, Wege und Wasserleitungen nach ihrer Lage, Größe, Plandisposition 2c. zum erstenmale möglich wird. Indessen genügte die Aufdeckung der Altis zur Lösung der gestellten Aufgabe nicht; es mußten vielmehr ihre Grenzen nach allen Seiten beträchtlich überschritten werden, um neben den notwendigen Ergänzungen zu gefundenen Kunstdenkmälern weitere Aufschlüsse über die Topographie zu gewinnen. Am meisten ist in solchem Sinne für das westliche Außengebiet geschehen, wo sich die Übungsplätze für die Kämpfer befanden; weitere Arbeit erheischte der Süden, besonders im östlichen Teile, und noch mehr die Ostseite, wo es galt, über die Lage der Ostmauer, des Stadions und Hippodroms 2c. ins Reine zu kommen“. — Auf die Bedeutung der in Olympia gemachten Entdeckungen für die gesamte antike Kunst und Kultur kommen wir in kurzer Zeit mit gebührender Ausführlichkeit zurück. B. F.

Sn. **Die französische Wochenschrift L'Art** ist unstreitig das reichste und umfänglichste aller periodischen Kunstblätter. Jedes Jahr füllt sie vier stattliche Foliobände mit reich illustrirtem Text und zahlreichen Radirungen von der Hand tüchtiger Meister des Kupferstichs. Die Redaktion geht darauf aus, dem Blatte eine internationale Bedeutung zu geben, und berücksichtigt deshalb alle hervorragenden Erscheinungen auch des ausländischen Kunstlebens. In den letzten Heften waren u. a. Gemälde von F. Uhde und Max Liebermann in prächtigen Radirungen reproduzirt. Der von dem Verleger des Blattes gestiftete Ehrenpreis (Grand prix de Florence) ist Künstlern aller Länder zugänglich und wurde dieses Jahr dem norwegischen Maler Hans Heyerdahl für sein Gemälde „Das sterbende Kind“ zuerkannt.

Nekrologe.

Eduard Mandel †. Nur um zwei Jahre hat Eduard Mandel, der unübertreffliche Meister des Linienstichs, die Grenze überschritten, welche nach den Worten des Psalmisten dem menschlichen Leben im allgemeinen gesteckt ist. Am 15. Februar hatte er noch in rüstiger Frische seinen 72. Geburtstag gefeiert, und am 20. Oktober führte ihn ein schneller und leichter Tod von seiner Arbeit hinweg, der er noch bis zuletzt obgelegen hatte. Es war nichts Geringeres als der Stich der Sixtinischen Madonna, welcher ihn in den letzten Jahren beschäftigt hatte und mit dem er seine künstlerische Thätigkeit abzuschließen gedachte. Den Triumph, welcher ihm durch diese Arbeit sicher war, sollte er nicht mehr erleben. Diejenigen aber, die seine edle Kunst schätzen und lieben, haben die tröstliche Zuversicht, daß ihnen dieses letzte Denkmal seines Schaffens nicht vorenthalten bleiben wird. Er hat die Platte fast vollendet hinterlassen, und die wenigen, welchen es vergönnt war, Abdrücke von der werdenden Platte zu sehen, versichern, daß dieses letzte Blatt auch die Krone im Werke des Meisters bildet. Und das will viel sagen! Von allen modernen Stechern, welche den hohen Geist Raffaels, seine edle Formensprache, sein durchgeistigtes Kolorit, die Reinheit seiner Zeichnung und die Tiefe seiner Empfindung durch die bescheidene Ausdrucksweise von Schwarz und Weiß in trockenen Linien wiederzugeben wußten, hat keiner dieses hohe Ziel in gleichem Maße erreicht wie Mandel. Seine „Madonna Panshanger“, seine „Madonna Colonna“, sein „Jünglingsporträt“ aus dem Louvre, vor allem aber seine „Madonna della Sedia“ sind Schöpfungen des Grabstichels, welche den Originalen wahrhaft adäquat sind.

Der Lebensgang Mandels war ein sehr einfacher. Er wurde am 15. Februar 1810 in Berlin geboren und legte schon frühzeitig Proben seiner Begabung ab, indem er Kupferstiche mit der Feder so geschickt nachzeichnete, daß man die Zeichnungen kaum von der Vorlagen unterscheiden konnte. Diese Zeichen eines frühreifen Talentes wurden dem König Friedrich Wilhelm III. vorgelegt und fanden an Allerhöchster Stelle solchen Beifall, daß dem Jünglinge die Mittel gewährt wurden, um im Atelier des Professors Buchhorn von 1826—1830 einen Kupferstecherkursus durchzumachen. Sobald er selbständig geworden, dankte er dem Könige dadurch, daß er dessen Porträt nach eigener Zeichnung in Kupfer stach. Die Zeit, in welcher Mandel seine Thätigkeit begann, war eine sehr ungünstige. Die Lithographie stand auf ihrer Höhe und scheinbar so fest und sicher in der Gunst des Publikums, daß dem Kupferstich zum erstenmale eine ernste Gefahr drohte, welche später durch die Erfindung der Photographie noch größer wurde. Indessen hat der Kupferstich beide Krisen siegreich überstanden. Nur seine Vertreter hatten trübe Jahre durchzumachen, die auch Mandel im Anfang seiner Thätigkeit nicht erspart blieben. Von 1830—1839 erhielt er nur zwei Aufträge: einen Stich nach Th. Hildebrandts „Krieger und sein Kind“ (1835) und für den preußischen Kunstverein als Nietenblatt einen Stich nach Karl Begas, „Loreley“ (1837). Beide Bilder erfreuten sich damals einer großen Popularität, welche ihren Abglanz auch auf den Stecher warf. Heute freilich hat sich das Verhältnis umgekehrt gestaltet. Nur durch die Meisterschaft des Stechers sind jene Erzeugnisse einer sentimentalen Romantik vor gänzlicher Verschollenheit bewahrt worden. Schon 1837 wurde Mandel die Ehre zu teil, zum Mitglied der Akademie der Künste gewählt zu werden. Aber in seinem Innern fühlte sich der rastlos vorwärtsstrebende junge Mann noch nicht zum Meister gereift. Nach Paris zog es ihn, um von den französischen Stechern, deren Ruhm damals die Welt erfüllte, zu lernen, was in Deutschland nicht zu lernen war. Er wandte sich unmittelbar an-

die erste Quelle, an Henriquel-Dupont, den klassischen Stecher von Delaroche, Ingres und Ary Scheffer, bei welchem er beinahe zwei Jahre arbeitete. Hier entwickelte er seine Technik zu einer so vollkommenen Freiheit, daß er die Meister des Kolorits und die Meister der Zeichnung mit gleicher Virtuosität zu interpretiren befähigt wurde. Aus der Zeit seines Pariser Aufenthaltes stammt der durchaus farbig wirkende Stich nach van Dycks Selbstporträt im Louvre, welcher im Jahre 1842 in dem gleich vollendeten Stiche nach dem Selbstbildnis Tizians im Berliner Museum ein Seitenstück fand.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde er 1842 zum Professor an der zur Akademie gehörigen Kupferstecherschule ernannt, deren Leitung er 1857 allein übernahm, um sie 1875 nach der Reorganisation der Kunstakademie mit der eines Meisterateliers für Kupferstecher zu vertauschen. In vierzigjähriger ununterbrochener Thätigkeit führte er nunmehr eine lange Reihe von Grabstichelblättern aus, von denen wir die vornehmsten nach Raffael schon genannt haben. Von Stichen nach älteren Meistern sind ferner noch hervorzuheben: die „Madonna colle Stelle“ nach dem Gemälde Carlo Dolce's in der Galerie zu Blenheim (1848), eine „Mater dolorosa“ nach demselben Meister, Guido Reni's „Ecce homo“ nach dem Bilde in Dresden (1858), Bildnis Karls I. von England nach van Dyck und die „Bella di Tiziano“ (1868). Nach modernen Künstlern hat er folgende Blätter gestochen: die „Spielenden Kinder“ nach E. Magnus, „Christus weint über Jerusalem“ nach Ary Scheffer, den „Anbetenden Engel“ nach A. Henning, das Bildnis der Königin Elisabeth von Preußen nach Stieler und des Königs Friedrich Wilhelm IV. nach Otto (1854), das Porträt Franz Kuglers nach Menzel (1856), das der Fanny Hensel, der Schwester Mendelsohns-Bartholdy's, „die Witwe“ nach L. Robert und den „Italienischen Hirtenknaben“ nach Pollak.

Mit dieser Aufzählung haben wir das Werk Mandels so ziemlich erschöpft. Obwohl die klassischen Meister Italiens die erste Stelle in demselben einnehmen, d. h. jene Meister der Zeichnung, welche dem strengen Linienstich die dankbarsten Vorwürfe liefern, und man demnach mit Recht annehmen darf, daß Mandel sich am meisten zu ihnen hingezogen fühlte, so hat er doch auch in hohem Grade die Fähigkeit besessen, spezifischen Koloristen wie Tizian und van Dyck vollauf gerecht zu werden.“ — Mandel ist nicht nur der höchsten künstlerischen Erfolge teilhaftig geworden, sondern er hat auch alle äußeren Ehren errungen, die einem Künstler zu teil werden können. Er war Ritter des preußischen Ordens pour le mérite, er besaß das Kreuz der Ehrenlegion, den bayerischen St. Michaelsorden, den österreichischen Orden der eisernen Krone und war Mitglied der hervorragendsten Akademien Europa's. — Aus der Zahl seiner Schüler sind besonders Jacoby, L. Becker, Trossin und Hans Meyer zu nennen.

Adolf Rosenberg.

C. v. F. **Nicolas Lorin**, einer der renommirtesten Glasmaler Frankreichs, starb in den letzten Tagen in Chartres, wo er seine großen Ateliers errichtet hatte und leitete. Aus ihnen gingen, nach dem durch Didrons Schule bewirkten Aufschwung in den Restaurationsarbeiten der mittelalterlichen Baudenkmäler Frankreichs die Glasgemälde für mehr als 20 Kathedralen des Landes, darunter jene von Bourges, Rouen, Lyon, Orléans und St. Denis hervor. Außerdem hatte er für die Kathedrale von Canterbury, für St. Stephan in Wien, für mehrere Kirchen Brüssels, New-Yorks u. a. m. ähnliche Arbeiten ausgeführt, die sich von denen seines bedeutendsten Konkurrenten auf diesem Gebiete, Champigneulle's in Bar-le-Duc, durch gesunden Geschmack und kräftige Farbenwirkung sehr vorteilhaft auszeichnen.

Kunsthistorisches.

C. v F. **In der Kirche des ehemaligen Klosters St. Ägidius zu Kleinkomburg**, in unmittelbarer Nähe der bekannten Benediktinerabtei Komburg bei Schwäbisch-Hall, wurden jüngst Wandgemälde aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts aufgedeckt. Jenes Kloster, 1102 gegründet, war vor einigen Jahren in den Besitz des Staats übergegangen und als Landesgefängnis eingerichtet worden, während man die Kirche einer Restauration unterzog, um sie von den Verunstaltungen, die im Laufe der Zeit über sie ergangen waren, zu reinigen. Es ist dies eine flachgedeckte dreischiffige romanische Säulenbasilika mit Querschiff (nur zunächst der Vierung mit einem Pfeilerpaar, dann drei Säulenpaare mit Würfelkapitälen und breitausladenden Basen durch eine Rundbogenarkade verbunden) und außen gradem, innen halbrundem Chor. Wände und Gewölbe des letzteren nun waren mit Gemälden geschmückt, von denen die der Apsis und des Gewölbes schon aufgedeckt, jene der Seitenwände noch unter der späteren Tünche verborgen sind. Über dem Fenster in der Axe der Apsis thront in einer Mandorla, welche von den Symbolen der Evangelisten umgeben ist, der segnende Heiland; rechts und links von Christus stehen auf Felsen je zwei Gestalten, etwa die Evanlisten oder andere Heilige. Unter diesem obersten Streifen sieht man in der Höhe des Chorfensters rechts und links davon die vier Kirchenväter und zu äußerst je einen heil. Bischof. In einem dritten Streifen unter dem Chorfenster endlich sind betende Engelgestalten, und zu äußerst je ein Krieger dargestellt. Der noch übrige Raum bis auf das Niveau des Fußbodens ist mit einem Wandteppich in Rot und Gelb bemalt. — Im Tonnengewölbe des Chors sind die Gemälde auch in drei Streifen angeordnet. Im mittleren befinden sich die Hauptkompositionen, die Taufe Jesu, Christus am Kreuz und die Auferstehung und Himmelfahrt darstellend, in den beiden äußeren Streifen erscheinen je sechs Apostelgestalten. Die Gemälde zeigen die bekannte Ausführung jener frühen Epoche. Die Konturen und Formen sind mit einfacher Zeichnung umrissen, die Flächen mit unabgetönten, Schatten und Licht nicht unterscheidenden Farben ausgefüllt. Die Formen der Hände und Füße und der Ausdruck der Physiognomien überraschen durch ihre Feinheit und Wahrheit. Die Restauration des ganzen Cyklus ist dem Dekorationsmaler Loosen aus Nürnberg übertragen, und was er im Laufe des verflossenen Sommers davon ausgeführt hat (die Gemälde in der Apsis), giebt volle Berechtigung zu der Annahme, der Meister werde damit ebensoviel Ehre einlegen, wie mit seinen früheren Restaurationen im Kloster zu Bebenhausen, im Dom zu Braunschweig und in der Sakristei des Münsters zu Ulm.

⁂ **Im Verlaufe der Ausgrabungen in Pompeji** ist ein kleiner Schrein entdeckt worden, welcher sechs Bronzestatuetten enthält, die Apollo mit einer Leier, Merkur, Herkules, Äskulap und zwei Laren darstellen. Die Bronzelampen, welche einst vor dem Schreine brannten, wurden an ihrem Platze hängend gefunden.

Personalnachrichten.

Joseph Falguière ist an Stelle des unlängst verstorbenen Jouffroy als Professor und Vorstand eines der drei Meisterateliers für Bildhauerei an die Pariser École des beaux-arts berufen worden.

Kunstvereine.

Der Dresdener Kunstgewerbeverein hat in den fünf Jahren seines Bestehens nach und nach die weitgesteckten Ziele seines Programms zu erfüllen getrachtet. Mit den Unterstützungen an Schüler der königl. Kunstgewerbeschule beginnend, hat er zunächst das Konkurrenzwesen in umfassender Weise ausgebildet. Dadurch, daß die Preise in der Regel von den Vereins-

mitgliedern selbst ausgeschrieben worden, daß dafür diesen auch ein wesentlicher Anteil an der Jury gesichert wird, ist denselben der akademische Charakter genommen, der ihnen anderswo anhängt, wurde erreicht, daß die Mehrzahl der prämiirten Entwürfe auch alsbald zur Ausführung gelangte. Namentlich ist dies bei den für Sachsen so wichtigen Entwürfen für Gewebe und Tapeten der Fall. Nicht minder erfolgreich hat sich bisher die Veranstaltung von Weihnachtsmessen gezeigt, deren erste (1880) von 5831 Personen besucht wurde, während die folgende (1881) deren bereits 10449 und 64 Aussteller herbeilockte. Diese Resultate spornten den Verein an, auf dem Wege zur Gründung einer ständigen Verkaufshalle nach Vorbild der Münchener fortzuschreiten. Der günstige Umstand, daß inmitten der Stadt, Pragerstraße 49, ein Garten neben einem villenartigen Gebäude zu erlangen war, veranlaßte das mit der Behandlung dieser Frage beauftragte Komité, schnell zuzugreifen und so wird denn eine Oberlichthalle von 320 qm Grundfläche mit großen 58 qm Schaufläche bietenden Straßenfenstern errichtet, welche mit der ca. 370 qm messenden und gänzlich umzubauenden ersten Etage der Villa vereint, ein vollkommen ausreichendes und zu künstlerischer Ausschmückung geeignetes Geschäftslokal in bester Lage zu werden verspricht. Die Architekten Hänel und Adam werden den Bau noch vor dem Dezember interimistisch so weit fördern, daß die diesjährige Weihnachtsmesse nicht mehr auf der Wanderschaft von Lokal zu Lokal — wie früher — sich befindet, sondern den Anfang für die Benutzung des eigenen Heims bilden wird. — Die Satzungen für Beschickung der Weihnachtsmesse sowohl als auch der etwa um Ostern definitiv zu treffenden ständigen Halle beweisen, daß der gemeinnützige Charakter dem Unternehmen überall gewahrt ist. Platzmieten von 60 Mark per Jahr und Quadratmeter Bodenfläche, Provisionen von 6 % dürften zu den billigsten Ansätzen bei ähnlichen Instituten in Deutschland gehören. Die Leitung der Halle untersteht den Herren Architekt Gurlitt, von welchem auch die Initiative für Gründung derselben ausging, Fabrikant Kaps und Rechtsanwalt Lesky.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Die königlichen Museen in Berlin** sind wiederum durch eine Erwerbung von höchster Bedeutung bereichert worden. Es ist der preußischen Staatsregierung nämlich gelungen, die Handschriftensammlung des Herzogs von Hamilton zu erwerben, deren wissenschaftlicher Teil der königl. Bibliothek einverleibt werden wird, während die mit Miniaturen geschmückten Manuskripte dem königl. Kupferstichkabinet übergeben worden sind. Da wir demnächst über diese neue Erwerbung ausführlich berichten werden, beschränken wir uns für jetzt auf eine Aufzählung der künstlerisch wertvollsten Stücke. Das älteste derselben ist ein Psalterium aus der Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr. Aus dem 9. und 10. Jahrhundert sind mehrere byzantinische Miniaturenmanuskripte vorhanden, aus der Zeit vom 13. bis 15. Jahrhundert eine größere Zahl höchst vortrefflicher, künstlerisch ausgestatteter Manuskripte italienischen, französischen und niederländischen Ursprungs. Unter den Stücken des 15. Jahrhunderts ist vor allem hervorzuheben eine Handschrift von Dante's göttlicher Komödie in Großfolio mit 84 die ganzen Blattseiten bedeckenden Zeichnungen von der Hand des Sandro Botticelli, welche den gestaltenreichen Inhalt des tiefsinnigen Gedichts in einer höchst merkwürdigen und für die Kunst- wie die Kulturgeschichte gleich interessanten Weise zur Darstellung bringen. Die wissenschaftliche Bedeutung der Sammlung ruht wesentlich auf dem Gebiete der politischen, Kirchen- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Frührenaissance. Die ältere italienische, die altfranzösische und die provençalische Litteratur ist reich und durch wichtige Stücke vertreten; auch für die griechische, noch mehr für die römische Litteratur, sowie für die Altertumsstudien des 15. Jahrhunderts bietet sich wichtiges Studienmaterial. Unter den merkwürdigen Prachtstücken der älteren Bücherausstattung ist eine in Goldschrift auf Purpurpergament in Majuskeln geschriebene Handschrift der Evangelien nach Hieronymus' Übersetzung zu nennen. Die Sammlung sollte nach den Bestimmungen der ehemaligen Besitzer im Laufe dieses Winters in London öffentlich versteigert werden; es ist jedoch gelungen, dieselbe vorher zu erwerben und das für Berlin Wichtigste zu sichern.

B. **Die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf** ist um zwei wertvolle Gemälde bereichert worden. Das eine ist ein Geschenk des Kommerzienrats Wilhelm Scheidt in Kettwig und wurde im Jahre 1809 von Peter von Cornelius gemalt. Mit buntschillerndem Flügelpaar schwebt eine Kindergestalt gen Himmel, das Abbild einer Verwandten des Geschenkgebers, die durch frühzeitigen Tod den Eltern entrissen wurde. Das andere Bild, ein Geschenk des Professors Andreas Achenbach, zeigt eine prächtig ausgeführte, architektonisch merkwürdige Partie des Rathauses in Koblenz. Es ist von Adolf Lasinsky gemalt, einem der ältesten Düsseldorfer Landschaftsmaler, der im Jahre 1871 starb.

B. **Aus Stuttgart.** Im Festsaal des Museums hatte Direktor v. Liezen-Mayer jüngst sein großes Bild „Die heilige Elisabeth einer armen Wöchnerin ihren Hermelinmantel reichend" ausgestellt, welches er für die Nationalgalerie in Pest gemalt hat. Nach mehrmaliger Umarbeitung erscheint es jetzt in Komposition und Farbe gleich gelungen und macht einen stimmungsvollen Eindruck, der dem ernsten Gegenstande entspricht. Der Gegensatz der edlen Gestalt der Landgräfin in dem hellblauen Sammetkleide und der halb entblößten jungen Mutter mit ihrem kranken Kinde ist sehr wirkungsvoll, und die fürstlichen Frauen, die im Hintergrunde mit Lebensmitteln erscheinen, schließen die Gruppe harmonisch ab. Der Stall mit der offenen Thür, durch welche die beschneite Gegend sichtbar wird, das dürftige Strohlager der Armen und alle andern Einzelheiten sind mit großer Naturwahrheit behandelt. — Im Württembergischen Kunstverein war eine Schwarzwaldlandschaft mit reicher Staffage von Professor Kappis ausgestellt, ferner eine von Professor Donndorf für das Museum in Leipzig ausgeführte Marmorbüste von Julius Schnorr von Carolsfeld in trefflicher Auffassung und meisterhafter Ausführung.

Fr. **Wien.** Bei Schnell & Sohn sind gegenwärtig die interessanten Skizzen von Neuville und Detaille für ein großes Pariser Panorama ausgestellt. Sie bringen in sechs großen Breitbildern einzelne Scenen aus der Schlacht bei Champigny (vom 30. November bis 2. Dezember 1870) zur Darstellung und zeichnen sich durch ungewöhnlich stimmungsvolles Kolorit und höchst geniale Technik aus, wie das bei zwei Meistern von dem Kaliber der genannten zu erwarten stand. Die Charakteristik der Handlung läßt manches zu wünschen übrig. Schnells Ausstellung bietet auch sonst gute Bilder von modernen Malern.

Vermischte Nachrichten.

F. — **Im Atelier des Professors Siemering in Berlin**, in welchem während der letzten Zeit die Arbeiten für das imposante Leipziger Kriegerdenkmal rüstigen Fortgang genommen haben, beginnt gegenwärtig das für Philadelphia bestimmte Washingtonmonument zu entstehen. Mit seiner kolossalen Reiterstatue, mit dem von Gruppen und Reliefs umgebenen Postament derselben und den auf den Treppenwangen des breiten Unterbaues hingelagerten Tierfiguren wird es eine der umfangreichsten Kompositionen moderner plastischer Kunst bilden und etwa ein Dezennium zu seiner Vollendung erfordern. In der Modellirung begriffen sind zunächst die beiden Reliefs für die rund ausladenden Schmalseiten des Sockels, von denen das eine den kriegerischen Ruhm, das andere das bürgerliche Leben des unter Washington begründeten Freistaats in einer ansehnlichen Reihe mannigfach gruppirter Porträtfiguren zur Darstellung bringt. In Angriff genommen ist von dem Künstler ferner eine Kolossalbüste des verstorbenen Gropius, wie sie bereits für die Gedächtnisfeier im Architektenhause von ihm modellirt und dann vor Jahresfrist bei der Eröffnung des Kunstgewerbemuseums im Treppenhaus desselben aufgestellt worden war. Sie ist als gemeinsame Stiftung des Künstlers und der Lehrer der königlichen Kunstschule für letztere bestimmt, die in Gropius ihren langjährigen Leiter sowie den Erbauer ihres jetzigen Hauses verehrt, und verspricht ein Bildnis von höchst lebendigem Ausdruck und von derselben Porträtähnlichkeit zu werden, durch die sich neben ihr die meisterhaft durchgearbeitete Büste Langenbecks auszeichnet. Zu letzterer hat sich jetzt ferner das für den Bronzeguß fertig gestellte Modell der Kolossalbüste des Pathologen Wilms hinzugesellt, die auf dem Mariannenplatz in unmittelbarer Nähe der einstigen Wirkungsstätte des Dargestellten, des

Krankenhauses Bethanien, auf vierseitigem, mit einem bronzenen Laubgehänge geschmückten Granitpostament nach dem Entwurfe von Schmieden ihren Platz finden soll. Der aus klarem Auge mit scharfem Blick vor sich hinschauende Kopf ist leicht nach links gewandt; um die Schultern legt sich in breiten Falten eine ideale Manteldrapirung, die den fest und energisch geschnittenen Zügen von fast klassischem Gepräge sehr gut zu Gesicht steht, obschon sie im ersten Moment bei der noch frischen Erinnerung an die gewohnte Erscheinung des Lebenden wohl ein wenig befremdlich berührt. Vollendet sind jetzt auch von Siemering die demnächst ebenfalls in Bronze zu gießenden vier Reliefs für das Postament der Lutherstatue, die im nächsten Jahre zur Säkularfeier der Geburt des Reformators in Eisleben enthüllt werden wird. Von ihnen zeigt das für die Vorderseite des Denkmals bestimmte eine allegorische Verherrlichung der über den niedergeschmetterten Feind der Wahrheit triumphirenden Reformation. In den drei anderen Feldern tritt uns in charaktervollen Halbfiguren die Gestalt Luthers bei der Übersetzung der Bibel, in der Disputation mit Kajetan und im Kreise der Familie bei Musik und Gesang entgegen. Bei meisterlicher Behandlung des Reliefstils stehen die trefflich komponirten Scenen an frischer Kraft des Ausdrucks auf derselben Höhe wie die Statue selber, die bereits seit einigen Monaten in Bronzeguß vollendet ist.

Pokal, dem W. Jamitzer zugeschrieben. F. Luthmer publizirt auf Tafel 8 seines verdienstvollen Werkes über den „Schatz des Freiherrn Karl v. Rothschild" einen interessanten großen silbernen Pokal, welchen er „fast zweifellos" als ein Werk des Wenzel Jamitzer bezeichnet. Dieser Ansicht muß ich nach vieljährigem Studium der Werke des Meisters widersprechen. Luthmer hat recht, wenn er die Gesamtform des Bechers als auf einem Entwurfe Jamitzers beruhend bezeichnet. Die Form kommt, mit verschiedenen kleinen Variationen, bei vielen Arbeiten Jamitzers und seiner Schule vor. Auch die Reliefornamentik auf dem cylindrischen Teile der Cupa und auf dem Knoten des Fußes ist wohl zweifellos von dem großen Nürnberger Meister selbst, wahrscheinlich auch die geätzten Flachornamente, welche, soweit mir bekannt, von Jamitzer zuerst in die deutsche Kunst eingeführt sind und welche dann besonders Peter Flötner in reichster Weise ausgebildet hat. Aber diese beiden Arten von Ornament stimmen sehr wenig zu den im Maßstabe völlig abweichenden und einen viel jüngeren Charakter tragenden getriebenen Ornamenten mit ihren Brustbildern und Früchten, auf den Wulsten am Fuße, am unteren Teile der Cupa und am Deckel. Daraus ergiebt sich, daß nur einer der zahlreichen Schüler oder Nachfolger Wenzel Jamitzers (trägt der Pokal denn keine Marken?) unter Benutzung einiger Modelle des Meisters diesen Pokal gefertigt haben kann. Es dürfte hier dasselbe Verhältnis obwalten, wie ich es an dem unter dem Namen „Landschadenbund" bekannten großen Pokal und einigen andern Werken (in Nr. 122 der „Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums") ausführlich dargelegt habe und wie es ganz ähnlich an Pokalen in der königl. Schatzkammer zu München, in Elbing, in Emden, im Besitz des Herzogs v. Anhalt ꝛc. bemerkbar ist. R. B.

λ. **Bamberg.** Bekanntlich besitzt Bamberg in seiner Oberen-Pfarrkirche einen gotischen Prachtbau aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Leider ist das Langhaus im Laufe der Zeit im Barockstile verballhornt, und der nur bis zur Galerie vollendete schlanke Turm mit einer häßlichen Kappe eingedeckt worden. Der jetzige Pfarrer Eichhorn, ein kunstsinniger und energischer Mann, welcher, beinahe auf sich allein angewiesen, mit diesen Eigenschaften ausgerüstet die neue katholische Kirche in Hof erbaute, denkt nun ernstlich daran, das ihm unterstellte Gotteshaus würdig zu restauriren. Vorerst soll der Turm stilgemäß durch Aufsetzen eines weiteren achteckigen Stockwerkes, welches eine hohe Pyramide zum Dach erhält, vollendet, und die Spitze des Dachfirstes mit einer aus Kupfer getriebenen Figur Unserer lieben Frau gekrönt werden; fließen aber die nötigen Mittel reichlich, so wird auch an die Errichtung des zweiten im Grundplane liegenden Turmes und an die Restaurirung des Inneren gegangen werden.

Für den Erweiterungsbau des Germanischen Museums in Nürnberg ist in dem Etat des Reichsamts des Innern die Summe von 115 000 Mark ausgesetzt.

Das Innere der Jesuitenkirche in Trier, welche im 13. und 14. Jahrhundert erbaut wurde, ist im Laufe dieses Jahres mit einem farbigen Schmuck versehen. Die Entwürfe zu demselben lieferte der Baurat Vincenz Statz in Köln, die Ausführung hat der Dekorationsmaler H. Steffgen in Trier besorgt.

Die Pfarrkirche St. Andreä in Graz hat neuerdings eine polychrome Dekoration erhalten, zu welcher Professor A. Ortwein die Entwürfe geliefert hatte. Die Ausführung war dem Maler Schwonke übertragen, welcher auch den figürlichen Teil der Malerei, Scenen aus dem Leben des heil. Andreas, nach den Kartons von Jos. Kastner in Wien, besorgte. Die genannte Kirche wird im nächsten Sommer auch ein neues prächtiges Orgelwerk erhalten, zu dessen Gehäuse Ortwein ebenfalls die Entwürfe geliefert hat. Der gesamte malerische und plastische Schmuck der Kirche bewegt sich, dem Baustile derselben entsprechend, in den Formen der Renaissance.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Blümner, H., Laokoonstudien. Zweites Heft. kl. 8. 99 S. Freiburg. Tübingen, J. C. B. Mohr. Mk. 3. —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 547.
The bronze ornaments of the palace gates of Balawat, von A. S. Murray. — The copts of Egypt and their churches, von J. H. Middleton.

L'Art. No. 409.
Peintres anglais contemporains: F. M. Brown, von E. Chesneau. — Le monument de Victor-Emmanuel à Rome, von Ch. Diehl. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 85 u. 86.
Die Konkurrenz für Entwürfe zu einem neuen Rathause für Wiesbaden. (Mit Abbild.)

Portfolio. No. 155.
The ruined abbeys of Yorkshire, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Sketches for marine pictures. (Mit Abbild.) — Henry VIII and the fine arts, von A. Bearer. — Assisi, von B. J. Cartwright. (Mit Abbild.)

Berichtigungen.

In dem Artikel „Aus den Haager Archiven" von A. Bredius in Nr. 45 des vorigen Jahrganges sind zwei Druckfehler stehen geblieben. Auf Spalte 747, Zeile 3 von unten, muß es heißen „Adriaen Rosa" statt Adriaes, und auf Spalte 748, Zeile 23 von unten, „Tronie" statt Tronie.

In die zweite Auflage meiner Geschichte der deutschen Renaissance, Bd. II, S. 327, hat sich aus der ersten Auflage ein zu spät von mir entdeckter Irrtum eingeschlichen, den ich umsomehr an dieser Stelle berichtigen zu dürfen bitte, als derselbe bereits in andere Bücher (vergl. Busch, Baustile III, S. 352) überzugehen droht. Das Danziger Rathaus ist nämlich nicht aus Quadern, sondern aus Backsteinen erbaut. Ebendort, S. 241, ist die Sammlung Kupferschmidt durch einen Schreibfehler Kleinschmidt genannt. W. Lübke.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

16. November



Nr. 5.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Hamiltonschen Manuscripte im Berliner Kupferstichkabinet.

I.

Durch den Ankauf der Sammlung des Herzogs von Hamilton, über dessen Einzelheiten wir an einer anderen Stelle dieses Blattes berichten, hat nicht nur die bisher sehr schwach bestellte Abteilung der Miniaturen im Kupferstichkabinet einen Zuwachs erhalten, der sie zu einer ersten Sammlung dieser Art macht, sondern es ist auch die Abteilung der Handzeichnungen um einen Schatz bereichert worden, welcher in dem gesamten Inventar unserer Kunstdenkmäler einzig dasteht. Von keinem Künstler weder des Mittelalters noch der Renaissance ist uns ein Werk von gleichem Umfange, wie der Dante des Sandro Botticelli, das Prachtstück der neuerworbenen Sammlung, erhalten. Während das Gebetbuch des Kaisers Maximilian, welches man noch am ehesten mit dieser Dantehandschrift vergleichen könnte, nur 43 Blätter enthält, hat Botticelli, soviel wir noch sehen können, es zu achtundachtzig Zeichnungen gebracht, welche mit Ausnahme von 6 die ganze Fläche der $18\frac{3}{4}$ Zoll hohen und $12\frac{1}{2}$ Zoll breiten Blätter füllen. Denn die Handschrift ist nicht vollständig. Es fehlen vom Inferno die Gesänge I—VI und VIII—XV, also im ganzen vierzehn. Es ist nicht anzunehmen, daß diese Gesänge der äußerst schön und sorgfältig geschriebenen Handschrift von vornherein gefehlt haben, sondern daß dieselben — mit oder ohne die Zeichnungen des Botticelli — verloren gegangen sind. Auf einem der späteren Blätter findet man den Entwurf eines schwebenden Paares in Silberstift, welches man kaum anders als auf Francesca da Rimini und Paolo Malatesta deuten kann, die im fünften Gesange des Inferno erscheinen. Man kann daraus wenigstens den Schluß ziehen, daß Botticelli sich auch bereits mit den Illustrationen zu den ersten Gesängen der Hölle beschäftigt hat. Ob er sie vollendet hat, wird eine offene Frage bleiben, bis etwa ein glücklicher Fund uns Gewißheit darüber verschafft. Begonnen hat er, wie es scheint, mit dem Paradiese, wo die mystisch-anmutige Gestalt Beatricens ihn derartig fesselte, daß er nicht müde ward, sie in immer neuen Variationen und Bewegungsmotiven mit ihrem Schützling darzustellen, welcher im Gegensatz zu der lichtumflossenen ätherischen Erscheinung mit voller realistischer Wahrheit uns entgegentritt, mit jenen edlen charakteristischen Zügen, deren Abbild uns Giotto als der erste hinterlassen hat.

Aus Vasari wissen wir, daß sich Botticelli eingehend mit Dante beschäftigt hat, daß er nicht nur einen Teil desselben kommentirt, sondern auch zum Inferno Illustrationen gezeichnet hat. Dieselben sollen von Baccio Baldini in Kupfer gestochen worden sein. In der Florentiner Ausgabe von 1481 mit dem Kommentare des Cristoforo Landini sind diese Kupfer, neunzehn an der Zahl, zum Abdruck gelangt, und auch die modernen Forscher nehmen an, daß die Zeichnungen zu diesen Kupfern von Sandro Botticelli herrühren. Es ist jedenfalls ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß die Illustrationen zu den ersten Gesängen der Hölle in unserem Zeichnungsbande fehlen. Dieser Mangel erklärt sich aber ganz leicht aus eben jenem

Umstande, daß Sandro sich zuerst an das Paradiso und das Purgatorio machte, weil er die Hölle schon einmal, für Baccio Baldini, behandelt hatte und sich die Wiederholung deshalb bis zuletzt aufsparen wollte. Vasari sagt, daß Botticelli bei seinen künstlerischen und litterarischen Dantestudien viel Zeit vergeudet hätte, was auch der Grund gewesen, weshalb er in schlechte Verhältnisse geraten wäre. Sollte sich in dieser Mitteilung nicht ein Nachklang der Erinnerung an jene großartige Danteillustration erhalten haben, die erst jetzt wieder an das Tageslicht gekommen ist? Die neunzehn Zeichnungen für Baldini können ihm unmöglich soviel Zeit gekostet haben, wohl aber die lange Reihe von Blättern, mit welchen er die Dantehandschrift versah, die vielleicht sein Eigentum gewesen ist und die er deshalb mit dem Besten und Edelsten ausschmückte, was der Reichtum seiner Phantasie, die Anmut seiner Formensprache und die Tiefe seiner Empfindung hergeben wollten. Sämtliche Zeichnungen sind zuerst mit Silber- oder Metallstift entworfen und dann, zum größeren Teile wenigstens, mit der Feder ausgeführt worden. Ganz vollendet hat er die Arbeit auch in den erhaltenen Partieen nicht. Denn es lag offenbar in seiner Absicht, die Zeichnungen nach der Art der Miniaturen mit Deckfarben zu koloriren. Bei einem Blatte, welches die Öffnung des Höllenschlundes mit seinen Bewohnern darstellt, hat er diese Absicht auch ausgeführt. Mochte ihm selbst die Wirkung der bunten Farben zu hart, schreiend und unharmonisch erschienen sein, oder ist er durch einen anderen Umstand von der weiteren Durchführung seines Planes abgehalten worden — genug, dieses Blatt ist das einzige kolorirte geblieben. Und zum Glück! Denn in keinem seiner Gemälde, weder in seinen religiösen noch in seinen mythologischen, tritt uns die künstlerische Individualität des Meisters so rein, so ungetrübt und in so ausgiebiger Beredsamkeit entgegen wie in diesen Zeichnungen. Es bedarf gar keines äußeren Zeugnisses, um die Autorschaft Botticellis über allen Zweifel zu erheben. Jeder Federstrich spricht mit vollster Deutlichkeit für ihn. Wir wollen dabei von den „fliegenden Gewändern", die man gewöhnlich als ein Haupt-Charakteristikum des florentinischen Meisters anführt, gänzlich absehen. Denn es giebt noch ganz andere Erkennungszeichen, welche auf ihn weisen. Da ist zunächst die eigentümliche Grazie der Bewegungen, die holdselige Anmut der Frauenköpfe, dann die himmlische Naivität der schwebenden Engelsköpfe und das tiefandächtige Naturgefühl, welches sich in den mit nur wenigen Mitteln ausgeführten Landschaften offenbart. Auf der anderen Seite aber auch das mangelnde Gefühl für Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Komposition, ein Mangel, der in diesen Zeichnungen freilich durch das Bestreben des Künstlers entschuldigt wird, dem Dichter auf seinen vielfach verschlungenen Wegen zu folgen, die Höllenkreise und die Terrassen des Purgatorio, kurz die ganze phantastische Geographie der göttlichen Komödie dem Beschauer zu einer möglichst klaren Anschauung zu bringen. Wie sehr ihm diese Illustration Herzenssache war, beweist auch der Umstand, daß er stehen blieb, wo ihn eine Situation besonders reizte. Oft hat er einem Gesange, besonders denen, in welchen Beatrice eine hervorragende Rolle spielt, mehrere Zeichnungen gewidmet, oft hat er gewisse Situationen in verschiedene Stadien, nur leise variirend, aufgefaßt, während er andere übergangen hat.

Verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, daß er lange Jahre an dieser Arbeit zugebracht hat. Sie begreift eine ganze Periode künstlerischer Entwickelung in sich, und zwar diejenige, als er sich von seinem Meister Fra Filippo freimachte, sich von Verrocchio und Pollajuolo beeinflussen ließ und endlich die Eindrücke Roms in sich verarbeitete. Es wird die Zeit von 1475—1490 gewesen sein, und aus diesem langen Zeitraum, auf welchen sich die verschiedenen Zeichnungen verteilen, erklärt sich ihre Verschiedenartigkeit, das Wachstum von schüchterner Befangenheit bis zur höchsten freien Entfaltung einer sicher auf sich selbst ruhenden künstlerischen Individualität. Waagen, der einzige der dieses Werk bisher in der Kunstlitteratur, wenn auch nur ganz flüchtig, erwähnt hat (Treasures of Art in Great Britain III. p. 307), ist daher einem ganz richtigen Gefühle gefolgt, indem er verschiedene Hände annahm. Auf eine nähere Prüfung konnte er sich nicht einlassen, weil ihn äußere Umstände zu einer sehr oberflächlichen Besichtigung der Hamiltonschen Kunstsammlungen zwangen.

Da wir voraussichtlich in der Lage sein werden, unsern Lesern Reproduktionen von einer und der anderen dieser Zeichnungen, welche sämtlich die freigebliebenen Rückseiten der mit je drei Kolumnen Text beschriebenen Pergamentblätter füllen, vorführen zu dürfen, wird sich noch Gelegenheit bieten, auf dieses einzige Werk nach erneuten Studien zurückzukommen. — In einem zweiten Artikel werden wir einen Blick auf die eigentlichen Miniaturen werfen. **Adolf Rosenberg.**

Ein Pseudo-Vermeer in der Berliner Galerie.

Von A. Bredius.

Als die Suermondtsche Sammlung ihren Einzug in das Berliner Museum hielt, kamen natürlich auch einige Bilder unter erborgtem Namen hinein. Nach und nach werden diese Gemälde ihren wahren Urhebern zurückgegeben, aber ein Bild prunkt noch immer mit falschen Federn und trägt einen so großen Namen, wie den des Jan Vermeer, völlig mit Unrecht. Es ist,

jetzt aufgehängt unter Nr. 796 C und wird in dem Katalog, S. 218 ff., wie folgt, beschrieben:

„Das Landhaus. Im Mittelgrunde, die voll von der Sonne beleuchtete Giebelseite eines weißgetünchten Hauses mit roten Fensterladen, auf welchen die Schatten von zwei hohen links zur Seite stehenden Bäumen spielen. Daneben rechts die mit Wein berankte Mauer eines höheren Gebändes mit rotem Ziegeldach; vor demselben ein Ziehbrunnen. Vorn links ein Baumstumpf. In der Thür des Hauses die Frau, unter den Bäumen der Mann, neben ihm ein Kind; am Brunnen ein Knecht".

Darunter lesen wir: „Hervorragendes Werk aus der früheren Zeit des seltenen Künstlers, ausgezeichnet durch die Feinheit, mit welcher die Wirkung des Sonnenlichtes bei voller Wahrheit wiedergegeben ist. Leinwand, hoch 0,47, breit 0,39".

Das Bild ist hübsch, man spürt darin ein glückliches Studium nach de Hooch und Vermeer, aber ein Vermeer ist es nie und nimmermehr. Ein unbezeichnetes Bild deshalb, weil es etwas Verwandtschaft mit einem großen Meister hat, gleich für ein Jugendbild zu erklären, ist immer eine heikle Sache. Wenn man sehen will, wie Vermeer ein Haus malte, dann studire man gründlich die schönen Bilder im Haag und bei Six in Amsterdam, und man wird sich überzeugen, daß das Berliner „Landhaus" einen andern Autor haben muß.

Ich kenne diesen Meister, bin auch ganz gewiß, daß es von dessen Hand herrührt, und seitdem mir Herr Philip van der Kellen, Direktor des königl. Niederländischen Kupferstichkabinets, einer der besten Kenner der niederländischen Malerei, gesagt hat, ich habe ganz recht, auch ihm sei es zweifellos, wer der Maler sei — wage ich es, ihn an dieser Stelle zu nennen. Bei einem neulichen Besuch in Zwolle, wo ich Gelegenheit hatte, eine Anzahl, wenn auch nicht gerade seiner besten Bilder zu sehen, wurde ich bestärkt in meiner Meinung, niemand anders könne das „Landhaus" gemalt haben als D. J. van der Laen, geboren in Zwolle 1759, gestorben daselbst 1828 oder 1829. Welche Ketzerei, nicht wahr, einen Vermeer für ein Bild aus dem 18. oder 19. Jahrhundert erklären zu wollen? Aber man sehe sich nur van der Laens Bilder an! Vor ca. einem Jahre wurde in Amsterdam sein bestes mir bekanntes Bild verkauft.[1]) Es stellt die Ansicht eines Kanals dar. Im Vordergrund im Schatten das Wasser, dahinter die Giebelseite eines im holländischen Stil des 17. Jahrhunderts gebauten Hauses; rechts sieht man durch ein Thor (ganz de Hooch'sch) tief in einen grell von der Sonne beleuchteten Hof. Links ein Baum, ganz in der Art des Berliner Bildes gemalt.[1]) Vor dem Hause hält auf schönem weißen Pferde ein Reiter, der sich mit einer Frau, welche aus der Hausthür sieht, unterhält. Pferd und Figuren tragen merkwürdigerweise bei van der Laen einen viel ältern Charakter als die Landschaft, besonders als die Art des Baumschlags. Die Beleuchtung des Bildes ist sehr schön; man denkt unmittelbar dabei, dieser Maler habe de Hooch und Vermeer gesehen und studirt. Bezeichnet ist das Gemälde: D. J. van der Laen inv. & fecit.

Erst kürzlich, beim Nachschlagen älterer Jahrgänge des „Nederlandsche Spectator", fiel mein Auge auf Vosmaers Notiz über eine Auktion in Haarlem[2]) 1874. Was lese ich dort? „Van een zeer weinig bekend meester uit het laatst der vorige eeuw, D. van der Laen, was er een stadsgezicht in den trant van van der Meer (Vermeer), krachtig van kleur en zoneffect, een man, die in de geschiedenis onzer kunst der 18e eeuw een goed plaatsje verdient".

Das Bild wurde für Fl. 180 zugeschlagen. Wem? — In Zwolle müssen noch mehrere Bilder von van der Laen stecken. Bei einem seiner Verwandten, Herrn L. T. Zebinden, sah ich eine Stadtansicht bei Winterszeit, gut, und zwei Landschaften, geringer. Noch besitzt Herr G. D. Jordens daselbst zwei Landschaften. Der Dekan Spitzen hat auch eine solche. Alle diese Bilder sind aber schwächer als das obenbeschriebene aus der Sammlung Otterbeek Bastiaans von Deventer. Herr Zebinden[3]) in Zwolle, der den Maler persönlich gekannt hat und mit ihm verwandt war, sagte ganz richtig: eine Eigentümlichkeit an den weiblichen Figuren des van der Laen sei die etwas übertriebene Deutlichlichkeit, womit er die Brüste angedeutet habe. Seine Figuren haben etwas sehr Charakteristisches; wer sie einmal gut gesehen hat, erkennt daran am ehesten den Meister, der übrigens zu den besten seiner Zeit gehörte. Nach van Eynden und v. d. Willigen lernte van der Laen bei Hendrik Meyer in Leyden, nachdem seine Eltern vergebens versucht hatten, ihn auf das Gymna-

1) Auktion Otterbeek Bastiaans, 31. Januar 1882, Nr. 26. Es war auf Leinwand gemalt, Höhe 140 cm, Breite 105 cm. Käufer war der Kunsthändler Bundten in Amsterdam, um Fl. 162. —.

1) Die Bäume und der Himmel dieses letzteren tragen doch ganz den Stempel des 18. Jahrhunderts. Man vergleiche sie mit den eigentümlich gemalten Bäumen auf Vermeers Ansicht von Delft im Haag!

2) Auktion Quarles van Ufford, Haarlem, März 1874.

3) Dieser Herr, verwandt mit dem großen Gerard Ter Borch besitzt eine einzige Sammlung von etwa 1500 Handzeichnungen des älteren Gerard Ter Borch, des jüngeren Gerard, und seiner Brüder Herman und Moses, sowie ein Album mit vielen Zeichnungen der Gesina Ter Borch. Ich werde nächstens einiges darüber in dieser Zeitschrift mitteilen.

sium zu bringen. In den Jahren 1813, 1816, 1818 waren Bilder von ihm auf den Amsterdamer Ausstellungen. N. van der Meer stach im Jahre 1785 nach van der Laen dessen Zeichnungen für die „Julia“ von dem niederländischen Dichter Feyth. Er war ein sehr angesehener Mann und bekleidete hohe Ehrenämter in seiner Stadt und Provinz. (Van Eynden en van der Willigen, III, 95.)

Zum Schluß muß ich bekennen, daß ich, außer dem Pseudo-Vermeer in Berlin, kein Bild von van der Laen in einer öffentlichen Sammlung nachweisen könnte.

Soeben erfahre ich, daß Frederik Muller & Co. in Amsterdam jetzt Eigentümer des Otterbeek Bastiaansschen Bildes sind. Es wurde seitdem rentoilirt und gereinigt.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Hoffbauer, F., Paris à travers les âges. Vor einigen Wochen wurde dieses seit 1875 in 14 starken Foliofascikeln erschienene Prachtwerk komplet, für dessen Ausstattung das Publikum dem Verleger, Firmin Didot, Paris, Rue Jacob 56, dem Herausgeber und den verschiedenen unten zu nennenden Mitarbeitern entschieden zu Danke verpflichtet ist. Der Herausgeber wollte ursprünglich ein Chronorama von Paris und seinen wichtigsten Quartieren geben, deren jedem etwa vier bis fünf Seiten Text beigegeben werden sollten; der Verleger aber fand die Hoffbauersche Idee so ansprechend, daß er danach trachtete, möglichst Vollkommenes zu bieten. Hoffbauer, ein Architekt, stöberte also aus den verschiedensten Archiven und Bibliotheken unanfechtbar authentische Dokumente in Form von Ansichten und Plänen hervor, denen er eigene Zeichnungen und Nachbildungen von Photographien beifügte, und bietet diese in chronologischer Aufeinanderfolge, den Wert derselben für gewisse Zwecke, z. B. für die Geschichtsforschung noch dadurch erhöhend, daß er Transparentpläne beigab, durch welche hindurch die früheren Verhältnisse der Örtlichkeiten zu erkennen sind. An Mitarbeitern für den Text gewann der Verleger folgende Herren, deren Einzelne ja auch in Deutschland bereits hinlänglich bekannt und geschätzt sind: Albert Lenoir für Paris galloromain, Eduard Fournier für Histoire de l'Hôtel de ville, Le Palais de Justice et le Pont-Neuf, Histoire du Louvre et de ses environs und Le Palais Royal et ses environs, F. Cousin für La Cité entre le Pont Nôtre-Dame et le Pont au Change, Drumont für Nôtre-Dame, L'Hôtel-Dieu et ses environs, Bonnardot für Histoire du Grand Chatelet et de ses environs, Dufour für Le cimetière des Saints-Innocents et le Quartier des halles, Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) für Le Temple, la Place Royale et le Marais und La Bastille, l'ancien Hôtel Royal de Saint Paul et le Quartier de l'Arsenal, Jourdain für Le Petit Chatelet et l'Université, Franklin für La Tour de Nesle, le Pré aux Clercs, l'Abbaye Saint-Germain des Prés, endlich Tisserand für Le Palais des Tuileries. Mit den 89 Tafeln begnügte sich der Verleger aber nicht; er sorgte auch dafür, daß dem Text zahlreiche ebenso instruktive wie interessante Abbildungen eingestreut wurden. Um nun dem Leser einen Begriff von der Reichhaltigkeit der vergleichenden Tafeln zu geben, zähle ich hier die der ersten Fascikel auf. Man findet in Fascikel I: Lutèce 460, Plan de Lutèce et de ses environs und darüber Transparentplan von 1882, Plan de Paris sous le règne de Henri II. par Truschet et Hoyau; in Fascikel II: Hôtel de ville 1583, 1740, 28. Juli 1830, 1842, 1867, 24. Mai 1871 (das Hotel de Ville brennend), endlich: Hôtel de ville en reconstruction, Projet de Ballu u. s. w. — Das ganze Werk bildet zwei starke Bände und kostet 350 Fr., eine Summe, die bei der glänzenden Ausstattung desselben durchaus nicht als zu hoch gegriffen bezeichnet werden darf. P. E. R.

x. **Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild.** Der unter diesem Titel erscheinenden Lichtdruckpublikation (Verlag von Heinr. Keller in Frankfurt) ist schon im vorigen Jahrgange der Kunstchronik, Spalte 350 gedacht. Das Werk erscheint in Lieferungen zu je fünf Blatt in Folio, die Aufnahmen sind von vorzüglicher Schärfe in den Details, der Druck von ausgezeichneter Ausführung. Die Meisterwerke alter Goldschmiedekunst, um deren Publikation es sich handelt, datiren größtenteils aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts, zum kleineren Teile gehören sie der Zeit der Gotik und des Rokoko an. Abgesehen von einigen Kuriositäten sind die publizirten Gegenstände als Vorbilder für den kunstgewerblichen Unterricht von hohem Werte. Aus den letzterschienenen Lieferungen heben wir besonders hervor: eine gotische Monstranz in vergoldetem Silber (Ende des 14. Jahrhunderts); einen Nürnberger Buckelbecher mit mythologischen Reliefs auf den Buckeln und reicher Ornamentik; eine Kanne mit einer Muschel als Ausguß und einem Henkel in Schlangenform, vermutlich italienischen Ursprungs und in Anlehnung an ein antikes Vorbild modellirt, dazu als Untersatz eine prachtvoll ornamentirte Schale; einen in Nautilusform getriebenen Becher mit deutschen (Augsburger?) Renaissanceornamenten, einen vergoldeten Pokal mit Emailverzierungen, Nürnberger Arbeit; einen anderen Pokal von besonders edler Gliederung, ebenfalls Nürnberger Arbeit, von welchem in Nr. 4. der Kunstchronik die Rede war; den Deckel eines Gebetbuchs aus dem 17. Jahrhundert mit Medaillons aus oxydirtem Silber auf blauem Emailgrunde; endlich eine elegant geformte Kanne aus dem 17. Jahrhundert mit in Relief getriebenem Rankenwerk und Fruchtschnüren, dazu ein ovales Becken, dessen breiter Rand die gleiche Behandlung aufweist, während die mittlere Fläche einen römischen Triumphator auf der Quadriga darstellt.

Todesfälle.

Julius Hübner ist am 8. November in Loschwitz bei Dresden gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Der Ankauf der Hamiltonschen Sammlung von Miniaturen und Manuskripten** seitens der preußischen Staatsregierung, über welchen wir schon in unserer vorigen Nummer kurz berichtet haben, mußte mit größter Diskretion und Energie betrieben werden, und nur dem raschen Handeln aller dabei beteiligten Organe ist es zu danken, daß Deutschland in den Besitz dieses kostbaren, in seiner Art einzigen Schatzes, welcher einen Wert von mehreren Millionen repräsentirt, für eine verhältnismäßig geringe Summe gelangt ist. In erster Linie hat Se. kaiserliche Hoheit der Kronprinz, der Protektor der königlichen Museen, dieser Angelegenheit seine eifrigste Fürsorge zugewendet und entgegenstehende Hindernisse beseitigt, dann aber ist es ganz besonders dem schnellen, bereitwilligen Entgegenkommen des Herrn Finanzministers Scholz zu danken, daß so energisch vorgegangen werden konnte. Der Herr Minister hat die erforderlichen Summen nach eingeholter Genehmigung Sr. Majestät des Kaisers zur Verfügung gestellt und dadurch erst die eigentliche Basis für die Verhandlungen geschaffen. Diese Bewilligung ist unter der Bedingung erfolgt, daß ein Teil der Summe durch Veräußerung von Stücken, die entweder für Deutschland kein Interesse haben, oder die in ähnlichen Varianten in der Sammlung vertreten sind, wieder eingebracht wird. Zur ersteren Kategorie gehört eine Sammlung von Bilderhandschriften und Manuskripten, welche ausschließlich auf englische Lokalgeschichte Bezug haben. Zur zweiten Kategorie gehören byzantinische und altfranzösische Evangelienbücher, Psalterien und Horarien, welche nicht so sehr von einander verschieden sind, als daß sie nicht entbehrt werden könnten. Auch unter den indischen, arabischen und persischen Bilderbüchern befindet sich manche Wiederholung. Indessen ist über die Aussonderung noch kein Beschluß gefaßt worden. Es sind im ganzen 692 Nummern mit mehr als 800 Bänden. Unter den Handschriften reinwissenschaftlichen Charakters, welche der königlichen Bibliothek überwiesen werden sollen, befindet sich die älteste bekannte Handschrift von Dante's göttlicher Komödie, welche im Jahre 1347, also wenige Jahrzehnte nach des Dichters Tode geschrieben worden ist. Die nächst ältesten stammen dann erst aus den fünfziger Jahren des 14. Jahrhunderts. Nächst dem Herrn Finanzminister Scholz, welcher durch seine Bereitwilligkeit der Sache die wichtigsten Dienste geleistet, hat der Kultusminister

v. Goßler den Unterhandlungen seine volle Teilnahme zugewendet. Ferner hat der Generaldirektor der königlichen Museen, Geh. Oberregierungsrat Dr. Schöne, die Angelegenheit mit der ihm eigenen Beharrlichkeit, die vor keinen Schwierigkeiten zurückschreckt, durch alle Instanzen zu fördern gewußt. Endlich ist das Verdienst des Direktors des königlichen Kupferstichkabinets Dr. Lippmann rühmend hervorzuheben. Er hat zuerst die Behörden auf den Schatz aufmerksam gemacht, darüber ausführlich Bericht erstattet, mit diplomatischer Klugheit die Verhandlungen geleitet und zu Ende geführt und dabei zugleich einen Sieg über französische Agenten davongetragen, welche von reichen Kunstmäcenen ausgeschickt waren, um die kostbarsten Stücke auf der beabsichtigten, aber von Dr. Lippmann glücklich vereitelten öffentlichen Versteigerung für unbegrenzte Summen, die ihnen zur Verfügung standen, zu erwerben. Im Frühjahr hatte Herr Dr. Lippmann Gelegenheit gehabt, die Sammlung eingehender zu prüfen, und das Resultat dieser Prüfung war, daß er einen Bericht darüber an die Generaldirektion der königlichen Museen erstattete, in welchem er den Ankauf der Sammlung en bloc warm befürwortete. Die Folge war, daß eine Sachverständigenkommission, bestehend aus den Herren Dr. Bode, v. Beckerath, Dr. Lippmann und Prof. Dr. Alfred Schöne nach London entsandt wurde, welche sich ebenfalls für den Ankauf aussprach. Herr Prof. Dr. Schöne hatte insbesondere die Handschriften von wissenschaftlichem Werte zu beurteilen. Auf Grund dieses Gutachtens wurden nun, nachdem der Herr Finanzminister Scholz über alle materiellen Schwierigkeiten hinweggeholfen, die Verhandlungen mit den Vertretern des Herzogs von Hamilton begonnen. Dieselben hatten bereits alle Vorbereitungen zu der öffentlichen Versteigerung der Handschriften getroffen. Der Auktionskatalog war bereits gedruckt, und auswärtige Liebhaber hatten ihre Experten geschickt, um sich über die hervorragendsten Stücke zu informiren. So war der Herzog von Aumale mit zwei Experten erschienen, ferner hatten Alphons und Edmund Rothschild ihre Vertreter geschickt, welche für einzelne Stücke, die Dantehandschrift des Sandro Botticelli und das Missale des Kardinals Giulio von Medici, welches dem Attavante zugeschrieben wird, ganz enorme Summen boten, die eine öffentliche Sammlung nicht bezahlen kann. Endlich war in England eine Subskription im Gange, welche bezweckte, den Schatz für ein öffentliches Institut zu erwerben. Es waren auch schon mehr als 30000 Pfd. zusammengekommen, als es den preußischen Vertretern unter geschickter Benutzung der damaligen Verfinsterung des politischen Horizontes gelang, die Vertreter des Herzogs von Hamilton zu einem Abkommen zu bewegen, nach welchem sie bis zu einer bestimmten Zeit das Vorkaufsrecht der preußischen Regierung überließen. Nach Beseitigung weiterer Schwierigkeiten gelang es ferner, auch die Forderungen, welche ursprünglich übertrieben waren, um die Hälfte herabzustimmen, so daß endlich der definitive Kaufabschluß in den ersten Oktobertagen für eine im Verhältnis zum Werte der Sammlung noch geringe Summe erfolgen konnte. Die Manuskripte wurden nun in 18 Kisten verpackt und in einem eigens dafür gemieteten, feuersicheren Raume bei einem Londoner Banquier versiegelt aufbewahrt, bis der Transport nach Deutschland erfolgen konnte. Die Versicherung der wertvollen Sendung übernahm ein Konsortium von Assekuranzgesellschaften, welches jedoch die Bedingung stellte, daß der Transport der Kisten auf vier verschiedenen Seewegen zu erfolgen hätte, um dadurch das Risiko zu vermindern. Auf vier verschiedene Schiffe verpackt, traten die achtzehn, 40 Zentner schweren Kisten den Weg nach Berlin an, wo sie in der letzten Oktoberwoche glücklich eintrafen und ihr Unterkommen im Kupferstichkabinett fanden.

⁂ **Anselm Feuerbachs Gemälde „Urteil des Paris"** ist von einem Hamburger Kunstfreunde, der nicht genannt sein will, angekauft und der dortigen Kunsthalle zum Geschenk gemacht worden. Für dieselbe Sammlung ist kürzlich ein Porträt des Fürsten Bismarck von Lenbach erworben worden.

Vermischte Nachrichten.

Pictor und Depictor. Unter den Malern welche mein Buch über die Meister der altkölnischen Malerschule, nach Schreinsurkunden, d. h. nach den Grund- und Hypothekenregistern der Stadt, bekannt gemacht hat, erscheinen mehrere abwechselnd als pictor und als depictor, oder auch blos als depictor bezeichnet. Ersteres ist bei Sander (Alexander) Vogil der Fall, der 1362 zuerst vorkommt und 1393 oder kurz vorher gestorben ist. Zunächst mit Bezugnahme auf den in dem genannten Buche vorgeführten Philippus depictor von 1305 bis 1317 stellt W. Wackernagel in seiner Schrift: Die Deutsche Glasmalerei, S. 143, Anm. 148 die Behauptung auf, daß der Ausdruck depictor „ganz deutlich einen bloßen Anstreicher" bezeichne, und daß, da er mit dem Ausdruck pictor und meilre wechsele, es zweifelhaft sei, ob man auch die pictores und meilre überall für Kunstmaler zu halten habe. Die Sicherheit, womit diese Behauptung aufgestellt ist, wird jedoch, wenn man, statt linguistischer Klügelei, sich auf dem Boden der Erfahrung umsieht, kläglich zusammenbrechen müssen. Zunächst ist darauf aufmerksam zu machen, daß schon im allgemeinen es in jener Zeit, und Jahrhunderte über dieselbe hinaus, unter den selbständigen, zünftigen Meistern gar keine bloßen Anstreicher gegeben hat und geben konnte. Die uralte Einrichtung der sogenannten Meisterstücke, womit die Probe einer höheren Befähigung abgelegt werden mußte, ehe die selbständige Ausübung eines Kunst- oder Gewerbefaches gestattet war, verhinderte dies. Dagegen ist vielfach nachzuweisen und auch schon nachgewiesen worden, daß selbst sehr angesehene und namhafte Kunstmaler jene niedere Verrichtung in den Kreis ihres Geschäftsbetriebes gezogen haben, weil eben nur ein zünftiger Meister auch derartige Arbeiten übernehmen durfte, die dann natürlich ihre Ausführung durch die Hände untergeordneter Gehülfen erhielten. Das aber mit dem Worte depictor nicht „ganz deutlich ein bloßer Anstreicher", wohl aber, gleich wie mit pictor und meilre, ein Kunstmaler bezeichnet wurde, erweist sich ganz deutlich aus einer von Böhmer (Fontes hist. german. I, p. 451) mitgeteilten Chronik des Protonotars Magister Michael de Leone vom Jahre 1354, also aus demselben Jahrhundert, dem die Kölner Sander Vogil und Philippus angehören. Diese Chronik rühmt einen Meister Arnold (er lebte in Würzburg) als magistralis depictor, als einen meisterlichen Maler, der magistraliter, subtiliter et valde preciose, d. h. meisterhaft, fein und sehr kostbar für ihn im Neumünster zu Würzburg gemalt habe. Die Annales Cartusiae Coloniensis von Joh. Bungartz (Handschrift, jetzt im Besitze des Kanonikus Dr. Kessel in Aachen, früher bei Dr. von Mering in Köln) melden beim Jahre 1464, daß die Patrizier Johann und Peter Rinck für die dortige Kirche tabulam veterem summi altaris depingi curarunt. Bungartz schrieb im Jahre 1728, und 1665 hatte die Karthäuserkirche einen neuen Hochaltar nebst Seitenaltären erhalten, zu denen Meister Christian Erckenrath die Schreiner- und Schnitzlerarbeiten, ein Meister Johannes die Statuen und der Maler Franz Vriendt (Freund) das Gemälde im Hauptaltare geliefert hatten. Unter den nach dem Kölner Maler Johann von Achen in Kupfer gestochenen Blättern befinden sich: Bildnis des Grafen Adolph von Schwarzenberg, gestochen von Lukas Kilian, bezeichnet: Joan. ab Ach ad vivum depinxit. Bildnis des Markus Bragadinus, gestochen von Dominikus Kustos, mit der Bezeichnung: Joan: ab Ach Coloniens: ad vivum depinxit Monachii boiorum Ao. 1591. Die Hirten beten den neugeborenen Heiland an, gestochen von Johann Sadeler, und die Grablegung Christi, gestochen von Raffael Sadeler, beide bezeichnet: Joan ab Ach primum depinx. Nach solchen Beispielen wird über die Bedeutung von depictor und depingere kein Zweifel aufkommen können.

Köln. J. J. Merlo.

Sn. **Das städtische Museum in Leipzig** wird im Laufe der nächsten Jahre durch zwei Flügelbauten eine wesentliche Erweiterung erhalten. Nach dem von dem städtischen Baudirektor Hugo Licht entworfenen Projekte, das im großen und ganzen die Zustimmung vom Rat und Stadtverordneten erfahren, werden beiden Schmalseiten je ein geräumiger durch beide Gestocke gehender Oberlichtsaal mit umlaufenden Galerien vorgelegt werden; der Quadratinhalt der Anbauten wird denjenigen des jetzigen Museums um etwa ein Drittel überschreiten. Die nüchterne Front des im Jahre 1856 von Ludwig Lange erbauten Hauses wird bei dieser Gelegenheit zum Teil umgebaut, um einen Einklang mit den Flügelbauten zu erzielen, deren Fronten eine an Sansovino's Libreria in Venedig anklingende, energisch profilirte Fensterarchitektur erhalten. Auch das Dach des alten Gebäudes soll umge-

baut und mit einem über die ganze Länge desselben sich erstreckenden Oberlicht versehen werden. Die Kosten des Um- und Anbaues sind auf 900000 Mark veranschlagt, von welcher Summe 600000 Mark aus dem Grassi'schen Vermächtnis bestritten werden sollen, während der Rest aus dem Vermögen der Stadt zugeschossen wird.

*** **Für die Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses** hat der Bildhauer Pohlmann die Büste des General-Feldmarschalls Grafen Kalckreuth vollendet.

*** **Die Silberarbeiten des Antonius Eisenhoit von Warburg**, welche sich bisher im Besitze des Grafen von Fürstenberg-Herdringen befanden, sind der Kölnischen Zeitung zufolge von der preußischen Staatsregierung für 500000 Mark angekauft worden.

Vom Kunstmarkt.

Dresdener Kunstauktion. R. von Zahn in Dresden versteigert am 27. November den künstlerischen und wissenschaftlichen Nachlaß des verstorbenen Direktors L. Gruner. Es ist eine reiche und vielgestaltige Sammlung — der Katalog zählt an 1000 Nummern — die hier zum Verkaufe angeboten wird. Die Abteilung der Kupferstiche ist nicht groß, enthält aber manches Gute, insbesondere von Dürer und Rembrandt; auch sind die drei Sammelbände aus Walpoles Bibliothek hervorzuheben, welche 353 Blätter, Stiche und Holzschnitte nach Raffael, enthalten, ein interessantes Material zum Studium des großen Urbinaten. Als Kuriosum seien erwähnt 16 Abdrücke von den in den Aachener Kronleuchter ca. 1165 eingravirten biblischen Darstellungen, wovon nur wenige Exemplare existiren. In der Sammlung von Handzeichnungen begegnen wir dreien von Führich, zweien von Preller, sechsen von M. Schwind (zur Oper Freischütz), mehreren von L. Gruner, einzelnen von Rousseau, Mind, Wilberg u. a. m. Auch Gruners Stiche und Publikationen sind reich vertreten, sowie eine reiche Sammlung Braunscher Photographien. Die zweite Abteilung des Katalogs umfaßt die Bibliothek, in welcher sich Kupferwerke, Handbücher aller zur Kunst und zum Kunstgewerbe gehörigen Materien, sehr viele moderne illustrirte Prachtwerke befinden; auch die Archäologie und Kunstwissenschaft sind stark bedacht; bei Hauptmeistern, wie Michelangelo, Correggio, Raffael, Dürer, Holbein ist die einschlägige Litteratur zusammengehalten. Den Schluß des Katalogs bilden Kataloge von Kunstsammlungen und Auktionen. R. v. Zahn hat dem Katalog eine Biographie und Würdigung der reichen Thätigkeit Gruners vorangestellt, worin sich vieles verzeichnet findet, was sonst noch nicht bekannt war. Diese Beigabe dürfte vielen sehr willkommen sein. W.

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 11.
Entwurf eines Altaraufsatzes vom Schlusse des 15. Jahrhunderts, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 548.
A. pilgrimage to the shrine of Our Lady of Loreto, von J. H. Middleton. — An ancient monument at Samos described by Herodotus. — The Dudley-Gallery.

L'Art. No. 410.
Ford-Madox Brown, von E. Chesneau. — Le monument de Victor Emmanuel à Rome, von Ch. Diehl. (Mit Abbild.) — Le musée de Boulaq, von L. Hugonnet. (Mit Abbild.) — Le livre de Fortune, von L. Lalanne. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 87 u. 88.
Zum Schlusse der bayerischen Landesaustellung in Nürnberg. — Bau-Chronik. — Die Konkurrenz für Entwürfe zu einem neuen Rathause für Wiesbaden, von G. Frentzen. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. No. 305.
Les meubles à l'exposition rétrosp. de l'union centrale, von M. A. de Champeau. (Mit Abbild.) — Clement de Ris, von Ch. Ephrussi. — La cathédrale d'Albi, von H. Jouin. (Mit Abbild.) — Le crucifix en marbre de Benvenuto Cellini, von E. Plon. (Mit Abbild.) — Les modelleurs en cire, von Sp. Blondel. Les tapisseries et les broderies anciennes à l'exposition de l'Union centrale, von G. le Breton. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 11.
Geätzte Ornamente von einem Brustharnisch; Schrank im k. k. Österreich. Museum für Kunst und Industrie in Wien. Moderne Entwürfe: Kaminofen; Billards; Schmiedeeiserne Grabkreuze; Leuchter und Dintenzeug; Orientalisches Stoffmuster.

Kunst und Gewerbe. No. 11.
Das Kunstgewerbe in Spanien, von F. Jännicke. — Die altdeutschen Gläser in der Mustersammlung des bayerischen Gewerbemuseums, von C. Friedrich. (Mit Abbild.)

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 206.
Das Glas auf der Triester Ausstellung. — Kroatien auf der Triester Ausstellung. — Über Porzellan, von F. Lincke.

Auktionskataloge.

R. von Zahn in Dresden. Verzeichnis der reichhaltigen Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen, Photographien etc., meistens aus dem Nachlasse von Ludwig Gruner. Versteigerung am 27. November und folgende Tage. 984 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

23. November



Nr. 6.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Denkmal Johann Winckelmanns.

Eine ungekrönte Preisschrift Johann Gottfried Herders aus dem Jahre 1778.*)

Bei Gelegenheit der diesjährigen Generalversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine zu Kassel gelangte eine Festschrift zur Verteilung an die Mitglieder, die wohl zu den interessantesten Erscheinungen der Kunstlitteratur zu zählen ist: die obengenannte, seit länger als einem Jahrhundert verschollene und jetzt zum erstenmale im Druck vorliegende Preisschrift **Herders** auf **Winckelmann**, mit deren Publikation der Verein für hessische Geschichte und Landeskunde, sowie insbesondere der Herausgeber, Dr. **Duncker**, sich ein bedeutendes litterarisches Verdienst erworben hat. Habent sua fata libelli! Das Wort ist wohl niemals mit mehr Recht anzuwenden gewesen als hier. Die herrlichste Lobrede auf Winckelmann, verfaßt von einem der Koryphäen unserer Litteratur, als Preisschrift eingereicht bei der ersten und ältesten zu Ehren Winckelmanns gegründeten Altertumsgesellschaft, der vom Landgrafen Friedrich II. gegründeten „Société des Antiquités" zu Kassel, und von dieser ignorirt und verworfen — darin liegt in der That eine Ironie des Schicksals, wie sie größer nicht zu denken ist!

Doch betrachten wir die Geschichte der Entstehung dieses merkwürdigen Denkmals und der im vorigen Jahre auf der ständischen Landesbibliothek zu Kassel aufgefundenen Originalhandschrift Herders! Der Herausgeber giebt darüber in der Einleitung die nötige Aufklärung.

An dem regen geistigen Leben, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in vielen deutschen Residenzen herrschte, nahm auch Kassel unter der Regierung des Landgrafen Friedrich II. von Hessen (1760—1785) einen nicht unrühmlichen Anteil. Friedrichs Bestreben ging jedoch nicht auf die Hebung unserer nationalen Litteratur hinaus; vielmehr stand sein Hof, ebenso wie in politischer Hinsicht, so auch in Dingen des Geschmacks unter dem Einfluß Friedrichs des Großen.

Durch die ihm zu teil gewordene Erziehung, durch Reisen in Frankreich und den Umgang mit gebildeten Franzosen hatte sich Landgraf Friedrich von früh auf gewöhnt, Frankreich als tonangebend auf dem Gebiete der Wissenschaften und Künste zu betrachten. Wenn er im Verlaufe seiner Regierung auch nicht wenige deutsche Gelehrte in sein Land und in seine Hauptstadt berief, von denen sogar einige nachmals einen Weltruf gewannen, so blieben doch in allen schöngeistigen Bestrebungen Franzosen seine einflußreichsten Ratgeber. Die Hauptrolle unter ihnen spielte **Louis de Luchet**, der sich Marquis de Luchet zu nennen pflegte. Durch sein allzeit fertiges Urteil auf litterarischem und künstlerischem Gebiete wußte er dem Fürsten so zu imponiren, daß dieser ihm unbedingtes Vertrauen schenkte, obgleich Luchets zahlreiche eigene Geistesprodukte, die heute so gut wie vergessen sind, ihm keineswegs das Anrecht gewährten, den unfehlbaren Kritiker zu

*) Nach der Kasseler Handschrift zum erstenmale herausgegeben und mit litterarhistorischer Einleitung versehen von Dr. A. **Duncker**, erstem Bibliothekar der ständischen Landesbibliothek zu Kassel. (Kassel, Theodor Kay. 1882.)

spielen. So konnte er zehn Jahre lang am Hofe zu Kassel, wohin er einst mit Empfehlungen Voltaire's gekommen war, in Fragen des Geschmacks den Ton angeben, bis 1785 der Tod des Landgrafen seinen Sturz herbeiführte. Mit mehreren andern seiner abenteuernden Landsleute wurde er von dem Nachfolger Friedrichs II., Wilhelms IX., alsbald in Ungnaden entlassen. Leider war es dieser eitle und oberflächliche Franzose, dem die Ausführung eines schönen Gedankens anvertraut wurde, den Landgraf Friedrich, begeistert von dem Anblick der Kunstschätze zu Florenz, Rom und Neapel, von einer zu Ende des Jahres 1776 angetretenen Reise nach Italien mit heimgebracht hatte. Die meisten antiken Bildwerke, welche heute das Kasseler Museum besitzt, wurden von dem Landgrafen auf dieser Reise erworben. Aber sie erhielten nicht nur bald in würdigen Räumen Aufstellung, sondern auch ein Kreis wissenschaftlich gebildeter Männer, empfänglich für die Herrlichkeit des klassischen Altertums, sollte durch die Sammlungen des Fürsten an Statuen, Büsten, Gemmen, Münzen u. s. w. Anregung zu weiteren Studien empfangen und in lebendigen Ideen austauschen, den Sinn für das Schöne, Wahre und Gute vermehren und stärken helfen. In jene Jahre fällt auch eine Reihe anderer Schöpfungen Friedrichs für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke. Noch lebte damals in den Herzen aller, die für die Kunstwerke der Alten Empfindung besaßen, in frischesten Andenken der Name des Mannes, welcher der Geschichte der Kunst ihre Stelle als Glied in der Gesamtgeschichte der Menschheit errungen, der die Kunst als eine Blüte der Volksbildung erkannt hatte — Johann Joachim Winckelmanns, und so ist es denn sehr erklärlich, daß in einer Vereinigung, die der Landgraf am 11. April 1777 alsbald nach seiner Rückkehr aus Italien stiftete, die Verehrung Winckelmanns und die Liebe zu der von ihm begründeten Wissenschaft den Mittelpunkt bildete. Das Studium der Altertumswissenschaft in seiner weitesten Ausdehnung sollte der Zweck der neuen Gesellschaft sein, und, wie es den Neigungen des Landgrafen entsprach, lehnte sich die Organisation derselben an das Vorbild der Pariser und der von Friedrich dem Großen erneuerten Berliner Akademie an. In den Sitzungen führte Landgraf Friedrich II. als Stifter der Gesellschaft selbst den Vorsitz. Durch ein auf je drei Jahre gewähltes „Komité" von sechs Mitgliedern, dem der ständige Sekretär präsidirte, wurden der Gesellschaft die auszuschreibenden Preisfragen vorgeschlagen, die einlaufenden Arbeiten geprüft und die Herausgabe der Schriften geleitet. Sowohl bei der Wahl neuer Mitglieder als bei Beurteilung der eingehenden Abhandlungen hatte der Sekretär eine maßgebende Stimme. Daß der Landgraf diesen Posten seinem Liebling, dem Marquis de Luchet, übertrug, war für die Richtung, welche die Bestrebungen der Akademie nahmen, von vornherein verhängnisvoll. Das erste Preisausschreiben, datirt vom Jahre 1777, war französisch abgefaßt und die gestellte Aufgabe lautete: „L'Eloge de Mr. Winckelmann, dans lequel on fera entrer le point où il a trouvé la science des antiquités, et à quel point il l'a laissée".

Als Preis war eine goldene Medaille im Werte von 400 Livres bestimmt. Die Bewerber hatten ihre Abhandlungen an den Sekretär, Marquis de Luchet, bis spätestens zum 1. Mai 1778 einzusenden.

Zur Proklamirung des Siegers und Austeilung des Preises wurde gemäß den Statuten der 16. August bestimmt. Bezeichnend für den Geist, in dem die Gesellschaft geleitet wurde, ist die Bestimmung über die Form der Lobrede. Das Ausschreiben dekretirt: „Il peut être écrit en Francais, en Allemand, en Italien ou en Latin, mais il ne sera imprimé qu'en Français". Die Hoffnung, daß viele Arbeiten zur Preisbewerbung eingehen würden, erfüllte sich nicht. Nur zwei gelangten an Luchet; die erste aus Göttingen am 30. April 1778, demnach am vorletzten Tage der gestellten Frist, die zweite aus Weimar erst einige Tage später, am 11. Mai. Auf beiden Manuscripten ist das „Reçu" nebst dem betreffenden Datum von Luchets Hand bemerkt. Laut den Bestimmungen des Preisausschreibens durfte die zuletztgesandte Abhandlung zur Preisbewerbung gar nicht zugelassen werden, da sie zu spät eingetroffen war. Doch verfuhr man nicht so rigoros, zumal da der Termin zur Preisverteilung für die Mitte August angesetzt war. Über die Beurteilung der beiden Arbeiten geben die von Luchet höchst flüchtig geführten Sitzungsprotokolle des Komité's nur sehr dürftige Nachricht. Der Göttinger Arbeit wurde der Preis zugesprochen. Für die von Weimar gesandte, die man für mittelmäßig erklärte und nicht zu Ende las, erhob sich nur eine Stimme.

Daß Luchet nach Feststellung des Urteils den übrigen Komitémitgliedern auch den Verfasser der unterlegenen Abhandlung genannt habe, den er nach Öffnung des ihr beiliegenden verschlossenen Couverts erfuhr, sollte man doch denken. Immerhin bleibt es höchst auffallend, daß sich nachmals unter den Mitgliedern der Gesellschaft keinerlei Tradition erhalten zu haben scheint, wer der zweite Bewerber war, obgleich dieser 1778 schon längst hohen und wohlverdienten schriftstellerischen Ruhm in deutschen Landen genoß.

Der Sieger, welcher, in der öffentlichen, am 15. August abgehaltenen Sitzung proklamirt wurde, war der bekannte verdienstvolle Philologe Christian Gottlob Heyne, „Hofrat und Professor der Redekunst und Dichtkunst" zu Göttingen, eins der Ehrenmit-

glieder der Société seit ihrer Stiftung, sein Gegner aber kein Geringerer als Johann Gottfried Herder, seit Oktober 1776 Generalsuperintendent und Oberhofprediger zu Weimar. Groß war die Freude bei Winckelmanns Freunden über die Ehre, welche Landgraf Friedrich durch das Preisausschreiben dessen Andenken im deutschen Vaterlande hatte erweisen lassen. Die Herdersche Abhandlung aber blieb unter den Papieren der Société vergraben. Sie ruhte über 100 Jahre unerkannt in der Kasseler Bibliothek, bis ein glücklicher Zufall ihre Auffindung bewirkte.

Rudolf Haym in Halle, mit dem zweiten Bande seiner Biographie Herders beschäftigt, bat den Herausgeber im Mai 1881 um Nachrichten über die Kasseler Société und deren etwa noch vorhandene Papiere. Dies führte dann zur Auffindung des Manuscriptes, in welchem wahrscheinlich die endgültige Redaktion der Herderschen Arbeit vorliegt. Einzelne Bruchstücke derselben fanden sich auch sonst in seinem Nachlaß. Die Kasseler Handschrift des „Denkmals Johann Winckelmanns", in schönen, deutlichen Zügen geschrieben, enthält neun Bogen in Quart einschließlich des Titelblattes mit dem Horaz'schen Motto aus Carm. III, 30 und des auf einem besonderen letzten Blatte angebrachten zweiten Motto's, das der neunten olympischen Ode Pindars entnommen ist. Den Grund, warum Herder Heyne gegenüber unterlag, obwohl des Letzteren Arbeit nur eine nüchterne war, sucht der Herausgeber wohl mit Recht in erster Linie in der deutsch-patriotischen Haltung der Herderschen Schrift, welche bei der von französischem Geiste erfüllten Kasseler Altertumsgesellschaft nicht auf Anerkennung rechnen konnte. Durch die Verhältnisse, wie sie sich seit 1775 am hessischen Hofe gestaltet hatten, sagt jener, erhielten die betreffenden Stellen der Herderschen Preisschrift, ihm selbst unbewußt, einen geradezu polemischen Charakter. Die gegen die französischen Schöngeister gerichteten Ausfälle mußten Luchet und den Landgrafen — dem sein Günstling ohne Zweifel die Schrift vorlegte — gleich Keulenschlägen treffen und ihnen wie der bitterste Hohn auf ihre wissenschaftlichen Bestrebungen erscheinen. Man mag sich wundern, wie wenig Herder mit den Tendenzen bekannt war, denen die neue Société und ihr Schöpfer huldigten, um so mehr als er während seines fünfjährigen Aufenthalts in Bückeburg in brieflichem und persönlichem Verkehr mit dem Kasseler Rat und Bibliothekar Rudolf Erich Raspe gestanden und diesen auf Durchreisen wiederholt besucht hatte. Aber selbst dann würde ihm kaum der Preis zugefallen sein, da Heyne nicht nur seit langer Zeit das wissenschaftliche Factotum der Kasseler Altertumsforscher war, sondern auch durch seine höchst einflußreiche Stellung in Göttingen und das persönliche Verhältnis, in dem er zu einigen Mitgliedern des Komité's stand, des Sieges sicher sein konnte. Daß Luchet, so heißt es in der Einleitung weiter, nicht geneigt war, der Abhandlung Herders irgend welche Anerkennung zu zollen, hatte ohne Zweifel seinen Grund in ihrem gegen Panegyriker seines Schlages gerichtetem Inhalt. Es wäre auch eine Selbstironie sondergleichen gewesen, wenn der Herr Marquis an demselben Tage, wo er des im vorhergegangenen Mai verstorbenen Voltaire Andenken in feierlicher Sitzung verherrlichte, die Schrift eines deutschen Dichters und Denkers auch nur lobend erwähnt hätte, worin zu lesen stand, daß ein Eloge Winckelmanns, ausgeziert „mit den gewöhnlichen lieux communs französischer Lobschriften" für diesen, „der diese Pointen bis auf den Tod haßte", „noch in seiner Asche schimpflich" sei.

Das Billet mit dem Pindarischem Motto und dem Namen des zweiten Konkurrenten ließ Luchet ebenso verschwinden, wie das Schreiben, in welchem ihm vermutlich Herder um Aufklärung über Beurteilung seiner Arbeit ersuchte. Da Letzterer, so viel wir bis jetzt wissen, über das Fehlschlagen seiner Bewerbung sogar gegen seine vertrautesten Freunde und selbst gegen seine Frau nichts verlauten ließ, so hatte das Bemühen des Franzosen, seine Arbeit tot zu schweigen, den gewünschten Erfolg. Wie verhielt sich nun Heyne zu der Niederlage seines Freundes? Ob er, der oft nach Kassel kam, durch Luchet oder ein anderes Mitglied der Société den Namen seines Gegners erfuhr, wissen wir nicht; ebenso wenig läßt sich auf die Frage Auskunft geben, ob Herder nach der Proklamirung des Siegers diesem selbst von seiner Nebenbuhlerschaft Kenntnis gab. Dies im wesentlichen der Inhalt der Einleitung.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance, par Victor Gay. Premier fascicule. A-Bli. Paris, Librairie de la Société bibliographique. 1882, 4 (Klein-Folio).

Wenn in einem Wörterbuch die Beschreibungen und Erklärungen von Begriffen und Gegenständen noch so ausführlich und gut gegeben sind, die Anschauung kann durch jene nicht ersetzt werden. Mit Freuden ist daher jedes derartige Werk zu begrüßen, welches außer Text auch gute Abbildungen bietet. Wenn dasselbe, wie das obengenannte, nicht nur kurze und doch deutliche Beschreibungen der Erzeugnisse des Kunsthandwerkes aus Mittelalter und Renaissance, sowie Erklärungen der in Hand- und Druckschriften dieser Perioden vorkommenden Kunstausdrücke und Bezeichnungen der Gegenstände des täglichen Lebens enthält, sondern wenn sein Verfasser auch mit staunenswertem Fleiße aus Archiven und Bibliotheken jedem Artikel regelmäßig wenigstens eine, oft aber zahlreiche ausführliche Belegstellen über sein Vorkommen und außerdem den Sammlungen ganz Europa's entnommene Abbildungen beifügt, so darf man wohl behaupten, daß sein Werk geschaffen ist, eine Lücke, nicht wie es bei vielen Werken der Fall ist, in einem Bibliothekschranke, sondern in der Kunstlitteratur auszufüllen. Sein erster Bogen enthält auf 16 Seiten gegen 30 deutliche Abbildungen. Nach des Verfassers

Absicht soll das Werk zwei Bände umfassen, deren letzter in chronologischer Reihenfolge ein bibliographisches Verzeichnis mit der Angabe der benutzten Quellen bieten wird. 15 bis 20 Fascikel wird man wohl erwarten dürfen.

P. E. Richter.

Sn. **Die Holzarchitektur Hildesheims**, herausgegeben von Carl Lachner. Diese fleißige Arbeit, auf welche wir schon früher hingewiesen, ist vor Kurzem zum Abschluß gelangt. Die letzten fünf Lieferungen behandeln die Periode der Renaissance, welche mit einer Schilderung des durch seine ungemein reiche Ornamentation berühmten Knochenhauer-Amtshauses eingeleitet wird. Die mit sicherer Hand gezeichneten, auch das Figurenwerk treu im Charakter der Originale wiedergebenden Illustrationen erreichen die Zahl von 219 und sind phototypisch nach den Federzeichnungen des Verfassers hergestellt. Da wir beabsichtigen, in einer ausführlicheren Anzeige auf die verdienstvolle Publikation zurückzukommen, so beschränken wir uns einstweilen auf diesen kurzen Hinweis.

Todesfälle.

x. **Gottfried Kinkel** ist am 14. November in Zürich gestorben.

Konkurrenzen.

Nürnberg. Das Direktorium des bayerischen Gewerbemuseums erließ ein Preisausschreiben, die König Ludwigs-Preisstiftung betreffend, worin es heißt: „Die für 1881/82 ausgeschriebene Preisaufgabe, Herstellung eines Halsschmuckes für Damen, bestehend aus Kette und Anhängsel von Silber, wobei die Anwendung von Edelsteinen und farbigem Email erwünscht ist und ebenso auch Vergoldung angewandt werden kann, wurde nicht gelöst, und wird deshalb von Neuem zur Preisbewerbung ausgeschrieben. Für die beste Ausführung der Aufgabe wird der Preis von 300 Mk. ausgesetzt. Als neue Aufgabe für das Jahr 1882/83 wird ein Kronleuchter für Gas in Metall, dessen Wahl frei steht, für einen Raum von etwa 50 qm Fläche aufgestellt. Für die beste Ausführung der Aufgabe wird der Preis von 300 Mk., für den besten Entwurf, welcher entweder durch Modelle oder durch Zeichnungen, letztere bestehend in einer geometrischen Ansicht, einer perspektivischen Skizze und den Ausführungszeichnungen in Naturgröße, darzustellen ist, wird der Preis von 200 Mk. ausgesetzt. Die Arbeiten sind bis zum 28. Juli 1883 an das Gewerbemuseum abzuliefern".

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Österreichischer Kunstverein.** Die Vereinsleitung hatte im Monat Oktober eine „Ausstellung von Werken österreichischer Künstler" veranstaltet, in welcher namentlich aus der älteren Wiener Schule — so von Waldmüller, Gauermann, Selleny, Holzer, Schönn ꝛc., gute Bilder zu finden waren. Auch Rahls „Manfred" wurde aus dem Magazine des Belvedere herbeigeholt, und aus entlegenen Mappen Zeichnungen von Geiger und Schwind requirirt, um einen möglichst übersichtlichen Rückblick auf das österreichische Kunstleben zu gewähren. Recht armselig stand der Vergangenheit aber das künstlerische Schaffen der Gegenwart gegenüber. Nennenswertes Neues war kaum vorhanden und über ältere, wiederholt ausgestellte Bilder haben wir hier nicht zu referiren. — Die November-Ausstellung brachte wohl mehr aus den Ateliers, aber auch wieder viel „Ausgeliehenes", um die Säle zu füllen. Sigm. L'Allemands, im Besitze Sr. Maj. des Kaisers befindliches Schlachtgemälde „Das Gefecht bei Veile" und „Die Schlacht bei Kolin" sind als vortreffliche Leistungen bekannt. Sie zieren die Ehrenwand der Ausstellung neben Wilh. Richters „Hofjagd in Ungarn", welche mit dem diesjährigen Kaiserpreise ausgezeichnet wurde. Der Künstler hat die schwierige und künstlerisch nicht dankbare Aufgabe in glücklichster Weise gelöst. Die Gesamtstimmung und Perspektive der Landschaft sind ganz vortrefflich und die Staffage gelungen placirt. Lipinski in Krakau malt im Gegensatze zu den meisten seiner nationalen Kunstgenossen mehr die heiteren, idyllischen Seiten des Lebens seiner Heimat; seine Vorwürfe sind durchweg friedlicher Natur, und ein goldener, sonniger Ton ist oft bei ihm über die Scene gebreitet. Seine ausgestellten Bilder: „Der Palmsonntag" und „Im Herbst" werden jedem freundlich im Gedächtnis bleiben. Gar gewaltig ist P. Schobelt mit seiner Komposition „Der Raub der Proserpina" ins Zeug gegangen. Pluto hält das schöne Weib mit kräftigem Arm umfangen und führt es mit seinem Göttergespann in die Unterwelt hinab. Feuer sprüht aus der Tiefe, und die Rosse bäumen sich zum gewaltigen Sprunge. Alles ist in Aufruhr und Bewegung auf dem Bilde, welches im Ganzen eine sehr respektable Leistung genannt werden muß. Dieser Scene aus der heidnischen Götterwelt ist in Erdmanns „Biblischer Landschaft" ein christliches Motiv gegenübergestellt, nämlich, „Die trauernden Jungfrauen am Grabe Christi". Der landschaftliche Teil des Bildes ist zu loben, wenngleich das Motiv etwas zu italienisch gehalten ist; weniger befriedigt die Staffage. Die Gestalten treten zu selbständig aus dem Rahmen des Ganzen heraus; sie erscheinen zu absichtlich in den Raum hineinkomponirt. Hausleithner bringt in einer „Vision Beethovens" das oft behandelte Motiv eines träumenden Musikers, der von lieblichen Genien umgaukelt wird: für Beethoven, den Titanen im Reiche der Töne, scheinen uns die grazienhaften Gestalten hier doch etwas gar zu zahm. Recht gelungen ist dagegen die Figur des Tondichters selbst. L. Bode hat in einem Cyklus von Aquarellen die Lohengrinsage behandelt und in fünf Haupt- und ebensovielen Sockelbildern ein episches Bilderwerk geschaffen, welches dem Besten des schätzenswerten Künstlers beizuzählen ist. Bode webt mit viel Glück den Schwindschen Märchenzauber in seine Kompositionen und verfällt nur zuweilen in den Fehler, der schönen Linie die Charakteristik zu opfern. Aus Führichs Nachlaß ist eine ganze Serie von Bleistiftzeichnungen und Aquarellen ausgestellt, darunter der Genovefa-Cyklus, Illustrationen zu Legenden, zu Faust und unter anderem auch das herrliche Blatt „Christus weint über Jerusalem". Es läßt sich diese Scene kaum einfacher und ergreifender dargestellt denken, als wir sie hier finden. — Sehr seicht ist diesmal das kleinere Genre vertreten. Von Spitzweg, Seitz, Van de Venne, Bensa und H. König finden wir recht Ansprechendes, doch nichts Hervorragendes — abgesehen davon, daß das meiste hergeliehen, also älteren Datums ist. Von den Landschaften heben wir hervor: ein recht poesievoll aufgefaßtes „Parkmotiv mit dem Goethehaus zu Weimar" von E. Hummel, eine farbenfrische „Gartenansicht auf Isola bella" von Hennigs und eine „Ansicht von Neapel" von Mali. Gelungene kleinere Veduten lieferten Haunold, Chwala und E. Marko.

B. **Die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf** hat als Vermächtnis des unlängst verstorbenen Kunsthändlers Kraus, von der Firma Kraus & Bismeyer, ein treffliches Porträt Rötings erhalten. Dasselbe stellt den Vater des Verstorbenen dar, welcher ein Geschäft als Vergolder betrieb und 1846 den ersten Versuch machte, eine permanente Kunstausstellung ins Leben zu rufen. Der Versuch mißlang, wurde aber von seinem Sohne mit besserem Erfolge wieder aufgenommen. Das Vermächtnis hat daher in Bezug auf das Düsseldorfer Kunstleben auch ein gewisses historisches Interesse. — Zu den interessantesten Erscheinungen der Schulteschen Ausstellung zählten in den letzten Wochen ein historisches Genrebild von Ed. v. Gebhardt und ein Gemälde von Hugo Vogel, einem Schüler Wilhelm Sohns, welches den auf der Wartburg predigenden Luther darstellt. Erwähnenswert ist ferner ein Genrebild von C. Schulz-Briesen „Sonntagsmorgengottesdienst im Elsaß". — Bei Bismeyer & Krauß war ein „Pferdemarkt" von G. v. Bochmann ausgestellt, eine tüchtige Leistung des bekannten Landschaftsmalers, und in der Kunsthalle ein im Auftrage der Stadt Bremen gemaltes prächtiges Schlachtenbild von Emil Hünten, welches der Verherrlichung der Bremenser dienen soll, die in der Schlacht bei Loigny am 2. Dezember 1870 das Ihrige zum Erfolge der deutschen Waffen beitrugen.

*** **Eine akademische Kunstausstellung in Berlin** ist für den 1. April nächsten Jahres ins Auge gefaßt worden. Wie die „Kreuzzeitung" zu melden weiß, hat der Senat der Akademie einen dahinzielenden Antrag beim Kultusministerium eingereicht, der zugleich um Überlassung der geeigneten Räume für die Ausstellung im neuen Polytechnikum zu Charlottenburg bittet. Wenn das Ministerium sich mit dem An-

trage einverstanden erklärt, so ist binnen kurzem die amtliche Bekanntmachung über den Einlieferungstermin der Werke und über die Eröffnung der Ausstellung zu erwarten. Die in Aussicht genommenen Räume des Polytechnikums im Parterre und im ersten Stock sind von sachverständiger Seite als besonders geeignet zur Ausstellung von Gemälden gefunden worden; die plastischen Kunstwerke gedenkt man in dem Lichthofe, der mit lebendigem Grün zu dekoriren wäre, aufzustellen. In den betheiligten Kreisen nimmt man an, daß der Kostenbetrag für die Benutzung des Polytechnikums sich auf etwa 30,000 Mark wird vereinbaren lassen.

A. R. **Eines der hervorragendsten Werke Adolf Menzels**, welches unmittelbar nach seiner Vollendung nur wenige Freunde des Künstlers zu sehen bekamen, ist jetzt nach jahrzehntelanger Verborgenheit in dem russischen Schlosse von Zarskoje Selo in der Berliner Nationalgalerie zur öffentlichen Ausstellung gelangt. Es ist das Album des „Festes der weißen Rose“, dessen einzelne Blätter, zehn an der Zahl, während der Jahre 1853 und 1854 von Menzel in Gouache ausgeführt worden sind. Der Direktor der Nationalgalerie, Dr. Jordan, hat im Verein mit Dr. Dohme den Plan gefaßt, das gesamte Werk Menzels noch bei Lebzeiten des Meisters zum Zwecke einer großen Publikation reproduziren zu lassen, und um dieselbe zu einer annähernd absoluten Vollständigkeit zu bringen, ist von dem gegenwärtigen Besitzer jener Blätter der weißen Rose, dem Kaiser von Rußland, dieser kostbare Schatz für einige Zeit der Berliner Nationalgalerie zur Verfügung gestellt worden. Während die Blätter in Zarskoje Selo in einem prachtvollen Album lagen, welches die damals berühmtesten Goldschmiede Berlins, Sy und Wagner, angefertigt hatten, und kaum jemals von einem fürstlichen Gaste betrachtet wurden, bilden sie jetzt, unter Glas und Rahmen aufgehängt, das Entzücken aller Freunde des Meisters. Spricht sich doch in ihnen seine Erfindungskraft und sein köstlicher Humor in einer Frische und Ursprünglichkeit aus, welche jene ganze Periode kennzeichnet, in der die Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen, die Tafelrunde in Sanssouci und das Flötenkonzert entstanden sind. Die Aufgabe, welche Menzel zu lösen hatte, war ihm unbequem genug. Der Künstler, welcher mit der Tradition vollkommen gebrochen hatte, welcher den Erscheinungen des realen Lebens mit voller Energie zu Leibe ging, dem nichts so sehr zuwider war, wie das hohle akademische Pathos und die falsche Romantik, denen die meisten Künstler seiner Zeit huldigten, — er sollte durch seine Kunst eine Erinnerung an ein Fest wachrufen, mit welchem man der romantischen Strömung der zwanziger Jahre ein Opfer gebracht hatte. Im Jahre 1829 war nämlich zu Ehren des Besuchs der jungen Kaiserin Charlotte von Rußland, einer Tochter Friedrich Wilhelm III., am preußischen Hofe von den Prinzen des königlichen Hauses ein Ritterspiel veranstaltet worden, welchem man mit Anspielung auf die Königin des Festes den Namen des „Festes der weißen Rose“ gab. Nach 25 Jahren wollte Friedrich Wilhelm IV. der Kaiserin durch eine nachträgliche künstlerische Verherrlichung desselben eine Aufmerksamkeit erweisen. Menzel, den der König dazu ausersah, erweiterte das ihm gestellte Thema, indem er auf ritterliche Spiele früherer Zeiten zurückgriff und gewissermaßen als Einleitung einige Turniere darstellte, welche auf preußischem Boden vor sich gegangen sind. Das erste der zehn Blätter, das Titelblatt, illustrirt einen barocken Vers von Scherenberg in geistvoller Weise. Der Vers lautet: „Wellen verklungener Tage von Mutter Sage ausgesponnen wieder, Lebenslieder flattern leicht nach Windsgekose, singen als Troubadour der Erinnerung zur Huldigung der Blanche flour vom Zauber der weißen Rose“. Vögel, Insekten und ein geflügelter Genius gaukeln zwischen den Buchstaben umher. Links sitzt unter einem bereiften Tannenbaum Mutter Sage mit ihrem Spinnrocken. Genien schweben zu den Baume empor, und zu ihren Füßen sprießt ein üppiger Blumenflor auf. Das erste Blatt der Bilderreihe stellt ein Lanzenstechen vor Kaiser Heinrich I. vor den Thoren von Magdeburg dar, von einer Einfassung umgeben, aus welcher die Jungfrau des Magdeburger Wappens auf das bunte Treiben zu ihren Füßen herabblickt. Das nächste Blatt zeigt in seiner, im Stile der deutschen Renaissance gehaltenen, architektonischen Umrahmung die Jahreszahl 1592. Es ist der Schlußakt einer von Kurfürst Johann Georg gefeierten Tauffestlichkeit im Lustgarten, ein prunkvoller Aufzug an der fürstlichen Tribüne vorüber, unter Vorantritt eines Musikkorps, dessen Mitglieder als Tiere vermummt sind. Das vierte und fünfte Blatt schildert das glänzende Ringel- und Türkenstechen, welches im Jahre 1750 zu Ehren der Anwesenheit der Markgräfin von Bayreuth in Berlin ebenfalls im Lustgarten und zwar des Abends bei einer Beleuchtung von zahllosen in Bogen arrangirten Lampions abgehalten wurde. Auf diesen Blättern feiert die Kunst des Meisters einen doppelten Triumph: einmal bewegt er sich in der fridericianischen Epoche, in welcher seine geniale Kraft am tiefsten wurzelt, dann aber weiß er spielend alle Hindernisse zu überwinden, welche die Darstellung der flimmernden und flackernden Lichter der von ihm gewählten Technik in den Weg legt. Es ist bekannt, daß kein Künstler unserer Tage das Problem, nicht bloß Lichtwirkungen, sondern auch Lichtquellen aller Art in Öl und Wasserfarben wiederzugeben, mit einer ähnlichen Virtuosität gelöst hat wie Menzel, und auch in dieser Serie von Blättern hatte er viermal Gelegenheit, diese seine ureigene Meisterschaft zu bewähren. Auf jenem Karussell im Lustgarten sind die Helden Friedrich II. als Römer und Karthager maskirt, d. h. nach der Auffassung damaliger Zeit letztere in türkischen Kostümen. Allen voran Ziethen, dessen Adlerprofil von den Lämpchen grell beleuchtet ist. Er ist auch der Sieger, welcher auf dem nächsten Bilde in einem wiederum im Lichterglanze schwimmenden Saale des königlichen Schlosses den Ehrenpreis aus der Hand der Prinzessin Amélie empfängt. Aus einer Loge sieht der König dem Schauspiele zu. In einer Nebenloge erscheint unter der Hofgesellschaft auch Voltaire. Was diesen beiden Blättern aber einen ganz besonderen Reiz verleiht, das sind die im blühendsten Rokokostil komponirten Einfassungen. Das Turnier umgiebt ein reichgeschnitzter Bilderrahmen in silbernem Ton, auf welchem kleine Knaben sich mit Tieren herumbalgen, eine humoristische Parallele zur Hauptdarstellung. Für die Preisverteilung im Schlosse ist die Einfassung wieder feierlicher gehalten: eine stolze Rokokoarchitektur, ein Portal mit Gebälk und Säulen, vor welchen üppige Karyatiden stehen. Genien schlagen hinter diesem Portal einen dunkelblauen Sammetvorhang hinweg, damit das Auge die ganze Pracht des Festes mit einem Male umfassen kann. Mit dem sechsten Bilde beginnt dann das Turnier der weißen Rose: zuerst das Einreiten der Ritter von den Kommuns her in das Neue Palais, dann die große Quadrille, mit der das Turnier begann, die Preisverteilung an die Sieger, eine Theatervorstellung und zum Schluß ein Ball im königlichen Schlosse. Man merkt auf diesen Blättern an verschiedenen Einzelheiten, wie groß die Schwierigkeiten waren, welche Menzel zu bewältigen hatte, und wie selbst seine Kraft nicht ausreichte, sie alle zu überwinden. Bei dem Einreiten der Ritter sind die Pferde wundervoll gezeichnet, auf dem nächsten Bilde, wo die Reiter in zwei Reihen parademäßig aufmarschirt sind, hat ihn sein Genius verlassen. Da sind die Pferde merkwürdig hölzern ausgefallen, und man wendet mit Vergnügen den Blick von ihnen zu den beiden Putten in der unteren Einfassung, welche als Doktor und Apotheker vermummt sind und mit komischer Würde den Augenblick erwarten, wo ihre Hülfe nötig wird. In diesen Einfassungen erhebt sich die Phantasie des Künstlers, sein Humor, vollkommen rein und naiv ohne einen Stich ins Satirische, zu einer auch von ihm nur selten erreichten Höhe. Auf dem ersten Blatte dieses Rosenfestes ist es ein Musikkorps von kleinen Genien in rosenfarbenen Kettenpanzern, welches den stolz aufreitenden Turniergästen lustig aufspielt. Bei der Theatervorstellung im Neuen Palais, welche von einem weißen Rokokorahmen mit feinen vergoldeten Stuckornamenten eingefaßt ist, sieht man die kleinen Burschen, in roten, grünen und blauen Flor gehüllt, durch die Öffnungen des Gitterwerks lugen, um etwas von der Vorstellung zu erlauschen. Auf dem Schlußblatte endlich, dem Ball im Muschelsaale, wo der phantastische Rahmen wie die Öffnung einer Zaubergrotte aussieht, schwingen die sich in dem Grottenwerk tummelnden Genien große Fächer, um den Damen Kühlung zuzuwehen. In der Zeichnung und Modellirung dieser kleinen Geister, welche die feierlichen Ceremonien durch ihr naives Treiben lustig glossiren, hat Menzel eine erstaunliche Meisterschaft und zugleich eine tiefe Kenntnis der Kindesnatur in der drolligen Charakteristik derselben entfaltet.

A. R. **Die bevorstehende silberne Hochzeit des Kronprinzen und der Kronprinzessin** des deutschen Reiches und von

Preußen (25. Januar 1883) wird in Berlin von den Künstlern und allen der Kunst nahestehenden Kreisen durch festliche Veranstaltungen gefeiert werden. Unter denselben steht in erster Linie eine Ausstellung von Gemälden alter Meister aus königlichem und Berliner Privatbesitz, die erste dieser Art, welche in Berlin arrangirt wird. Ein aus zwei Kunstbeamten und mehreren hervorragenden Kunstsammlern bestehendes Komité hat bereits die nötigen Vorbereitungen getroffen. Die Ausstellung wird sich auf nur 200 auserlesene Gemälde beschränken, welche die Zeit vom 16.—18. Jahrhundert umfassen werden. Die kleinere Hälfte wird mit Genehmigung des Kaisers aus den königlichen Schlössern ausgewählt. Es sind vorzugsweise Gemälde der französischen Schule des vorigen Jahrhunderts, unter welchen eine lange Reihe von Watteaus, wie sie keine öffentliche Sammlung aufweisen kann, die erste Stelle einnimmt. Die Auswahl wird um so schwieriger sein, als sich im Bereiche der königlichen Schlösser ca. 6000 Bilder, darunter 4000 alte, befinden. Die größere Hälfte wird aus Berliner Sammlungen gebildet werden, die an hervorragenden Kunstwerken viel reicher sind, als man gewöhnlich glaubt. Außer den Gemälden sollen auch einige ausgezeichnete Möbel, Bronzen und plastische Kunstwerke ausgestellt werden, vornehmlich eine Anzahl schöner Büsten der italienischen Frührenaissance aus dem Besitze des Banquiers Hainauer. Die Ausstellung wird im Uhrsaale und in einigen anstoßenden Räumen der Kunstakademie stattfinden. Man wird dieselben durch Bekleidung der Wände und Fußböden mit Stoffen wohnlich gestalten und geht auch mit der Absicht um, in einzelnen abgeschlossenen Räume gewisse Stilperioden und Kulturepochen, wie z. B. die Zeit Friedrichs des Großen, durch ein auserlesenes Ensemble von Gemälden, Möbeln und plastischen Kunstwerken zu veranschaulichen. — Der Verein Berliner Künstler wird im Wintergarten des Centralhotels ein Kostümfest veranstalten. — Der Verein für deutsches Kunstgewerbe beabsichtigt dem kronprinzlichen Paare einen Spielschrank zu überreichen, welcher von den Kunsttischlern Max Schulz u. Co. angefertigt wird. Derselbe soll ca. 30—32 Karten-, Brett- und Gesellschaftsspiele enthalten, in deren Ausführung sich die hervorragendsten Kunstgewerbetreibenden und Künstler geteilt haben. Das kronprinzliche Paar hat schon in den sechziger Jahren, als das Berliner Kunstgewerbe noch sehr im Argen lag, demselben seine fördernde Teilnahme zugewendet, so daß das Kunstgewerbe volle Ursache hat, dem erlauchten Protektorpaare seine Dankbarkeit zu bekunden. Man will diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne den Anstoß zu einer neuen Reformbestrebung zu geben, welche sich auf die Spielkarten erstreckt. Es braucht an dieser Stelle nicht hervorgehoben werden, daß die meist in Gebrauch befindlichen, sog. französischen Spielkarten das non plus ultra von Geschmacklosigkeit und Barbarei sind und daß daher eine Reform auf diesem Gebiete nur willkommen sein kann. Für den kronprinzlichen Spielschrank hat nun der Maler Th. Kutschmann in Charlottenburg ein Whistspiel gemalt, welches in hohem Maße den Anforderungen entspricht, welche man an geschmackvoll und vernünftig decorirte Karten stellen kann. Für die Ornamentik hat er den gotischen Stil der mittleren Epoche, für die Trachten der Figuren die burgundisch-flandrischen des 14. Jahrhunderts auf Grund von mittelalterlichen Miniaturen zum Muster genommen. Könige, Damen, Knappen und Pagen erscheinen in dieser pompösen Tracht, selbstverständlich in ganzer Figur, an Stelle der widersinnig zusammengesetzten Halbfiguren. Sie heben sich in zarten Tönen von dem gemusterten Hintergrunde ab, dessen zierliche Ornamentik bisweilen auch in Silber und Gold gehalten ist. Bei den Augenkarten hat der Künstler je nach der Farbe die Ornamentik des Grundes aus dem Herzen, dem Kleeblatt (trèfle), dem Carreau oder der Lanzenspitze (pique) heraus entwickelt und dabei ein reiches Erfindungstalent und einen feinen Geschmack für Flächendecoration bekundet. Auch die Rückseiten der Karten sind mit Ornamenten übersponnen ebenso wie die Ränder von solchen eingefaßt sind. Die Karten werden vervielfältigt werden und nach der Überreichung an das kronprinzliche Paar auch in den Handel kommen. Derselbe Künstler führt auch das Glocke- und Hammerspiel mit Zugrundelegung nordischer Motive des frühen Mittelalters aus.

Inserate.

Gediegene Festgeschenke aus dem Verlage von Gebrüder Paetel in Berlin.



Spanien.

In Schilderungen von **Theodor Simons.** Reich illustrirt von Professor **Alexander Wagner** in München. In Holz geschnitten von **Theodor Knesing** in München.

Groß Folio-Format. Preis in glänzendem Prachtband 75 Mark.

In Tausenden von Exemplaren bereits verbreitet, von der gesammten maßgebenden Kritik als Prachtwerk allerersten Ranges bezeichnet, gehört „Spanien" zu den hervorragendsten Werken der Geschenksliteratur und ist die Zierde eines jeden Salontisches.

Ausführliche Prospekte, so wie eine Sammlung competenter „Stimmen der Presse" auf Wunsch jederzeit gratis und franko durch die Verlagshandlung.

Aus altrömischer Zeit.

Culturbilder von **Theodor Simons.** Mit Illustrationen von Professor **Alexander Wagner** in München. In Holz geschnitten von **Theodor Knesing** in München.

Pracht-Ausgabe. Gross Quart-Format. In reichem Originalband mit Goldschnitt 42 Mark.

Die einzelnen Schilderungen behandeln die verschiedensten Gebiete des öffentlichen wie Privatlebens der alten Römer, sie sind in so lebendiger und allgemein fesselnder Weise geschrieben, die Illustrationen zugleich so meisterhaft und so ganz im Geiste des Alterthums entworfen, dass dies Prachtwerk — das einzige der Art — einen bleibenden Werth hat und sich in hervorragender Weise zum Festgeschenk eignet.

Album.

Sechs Silhouetten erfunden und geschnitten von **Paul Konewka.** 8. Auflage. Preis in elegantem Umschlag 3 Mark.

Album deutscher Dichter.

Herausgegeben von **Hermann Kletke.**

Elfte Auflage. Pracht-Ausgabe.

Nebst einem Porträt Goethe's nach G. O. May, Kupferstich von R. Reyher. Groß 8. In reich ausgestattetem Original-Prachtband 10 Mark.

Verlag von PAUL BETTE, Berlin, W. Kronenstrasse 49.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden.

Hundert Blatt in Folio mit Text von

J. G. Th. Graesse.

Preis in Carton 164 Mk.; in 2 Halbfranzbänden 210 Mk. Einzelne Blätter à 2 Mk.

Das Werk enthält, nach durch Director C. Graff getroffener Auswahl:

Elfenbeinschnitzereien; Broncen; Bernstein-, Korallen-, Perlmutter-Arbeiten; Emaillen; Cameen; Gefässe aus Gold, Silber, Muscheln, edlen Steinarten; Bergkrystall; Waffen; Hausgeräthe; Boulearbeiten u. a. m.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden.

42 Blatt Cabinetformat in Leinemnappe.

Vollständig 27 Mk.; einzeln à 60 Pf.

Wentzel Jamitzer's Entwürfe

zu Prachtgefässen in Silber und Gold.

74 Blatt (135 Entwürfe) mit Text von

R. Bergau.

Preis in Mappe 22 Mk. 50 Pf.

Die Silberarbeiten des

Anton Eisenhoit aus Warburg.

14 Blatt (36 Abbildungen) mit Text von

J. Lessing.

Inhalt: Vier Buchdeckel, ein Kruzifix, ein Kelch, ein Weihkessel mit Sprengwedel, Rauchgefäss und viele Detail-Aufnahmen.

Preis in Mappe 30 Mark.

Andreas Schlüter's

Masken sterbender Krieger.

24 Blatt mit Text von

R. Dohme.

Preis in Mappe 24 Mark.

Wir bieten an:

Thausing, DÜRER.

Gebunden in Halbfranz, vorzüglich gehaltenes Exemplar, statt Mk. 25.— für Mk. 14.—.

Nessel & Schweitzer,

Breslau. Buchhandlung.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke 2c.), mit 4 Photographien nach **Kiesel, Murillo, Grützner, Franz Hals,** ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (8)

Für Kunstliebhaber oder Händler.

Eine Sammlung guter, alter Gemälde, meist Niederländer, ca. 40 Stück, ist für den festen Preis von 2000 Thalern zu verkaufen. Adr. sub **37072** an **Haasenstein & Vogler, Weimar.** (3)

Für Kunstfreunde.

E. kl. Collection hochf. alter niederländischer Gemälde v. **Wynants, v. d. Neer, J. Both, Berchem, A. v. d. Velde** etc., meist aus fürstl. Besitz stammend, ist preisw. zu verkauf. — Näh. **Haasenstein & Vogler in Hannover** sub **A. 37073.** (3)

Hierzu drei Beilagen: eine von Herrn K. Thienemanns Verlag (Jul. Hoffmann) in Stuttgart; eine von Adolf Titze in Leipzig und eine von T. O. Weigel in Leipzig.

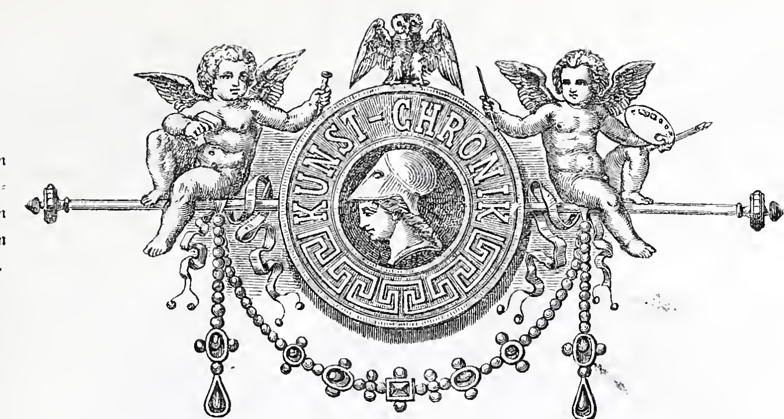
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

30. November



Nr. 7.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

I.



rüher als gewöhnlich hat dieses Jahr Frau Holle ihre Betten ausgeschüttelt. Die weiße Winterdecke liegt über Feld und Flur, und die gefiederten Bewohner der Lüfte sammeln sich in der Nähe der menschlichen Wohnungen mit vernehmlichem Appell an die Freigebigkeit freundlicher Herzen. Da beginnt denn auch in der Presse das vielstimmige Konzert der An- und Lobpreisungen des Neuen und Neuesten, und wer zu schenken hat, ohne des Geldes zu achten, wird leicht in die bedenkliche Lage geraten, in der sich einstmals der Esel des Buridan befand. Die „ersten" Schriftsteller und die „ersten" Künstler werden von links und rechts vorgeführt, und ihre „Eigenart" und Verdienste in das gehörige Licht gerückt, um den Schenklustigen zu raschem Entschluß zu drängen. Die anerkannten Größen unter diesen Ersten, die Ebers und Thumann, brauchen freilich nur vornehm ihre Visitenkarte abzugeben, um des willkommenen Empfanges sicher zu sein. Selten aber gelingt es einem der illustrirenden Anfänger, gleich den musikalischen Wunderkindern, mit einem Schlage die Gunst der Menge zu erobern, mag, was er bringt, auch noch so geistvoll gedacht, so tief empfunden und so korrekt gezeichnet sein. Der Kultus, den die große Welt mit Autornamen treibt, ist eben wie jeder andere Kultus ein Ausfluß des Glaubens, der zur Konvenienz geworden, nicht aber des Urteils und der verständigen Prüfung, und die Propaganda bringt den Kultus gewöhnlich erst dann zur Blüte, wenn die ersten Reihen der Gläubigen schon wanken und dem Zweifel Zugeständnisse machen.

Das soll nicht etwa auf Paul Thumann gemünzt sein, dessen Glücksleiter eine große Zahl von Sprossen zählt, die ehrlich eine nach der andern erklommen sind. Eine sonderbare Welt, in der wir leben! Wer hat früher von dem wackern Künstler viel Aufhebens gemacht, als er als schlichter Illustrator ohne Pomp und Prunk seine reizenden Genrescenen, seine frischen Einfälle an Auerbachs Volkserzählungen oder an Goethe's „Wahrheit und Dichtung" anknüpfte! Aber das war kein Zuckerwerk, wie es sich für die Christbescherung schickt, auch zu klein, zu winzig, um Beachtung zu finden und Bewunderung zu heischen. So lange der Künstler sich mit der zweiten Rolle neben dem Dichter begnügte und seine Phantasie in den

Dienst der Holzschneidekunst stellte (jener Holzschneidekunst, die noch nicht auf koloristische Lorbern dachte) — war es nur eine kleine stille Gemeinde, die sich seiner Gaben freute. Den „lauten Markt“ sollte ihm erst der Lichtdruck eröffnen, und die prächtige Schale, in welcher die sauber durchgeführten Tuschzeichnungen geboten wurden, that ein Übriges, um ihn salonfähig zu machen. Wir wollen unsererseits den freundlichen Gestalten, um der Toilette willen, die ihnen ja ganz gut zu Gesicht steht, den Beifall nicht verkümmern, wenn wir auch ketzerisch genug sind, an dem anspruchslosen Vortrage des Holzschnitts, der bestimmt und klar das Wesen der Dinge ausspricht, mehr Geschmack zu finden als an der saubern Detailausführung mit ihrer weichen Abstufung der Töne vom hellen Licht bis zum tiefen Schatten.

Der Erfolg Thumanns als Prachtwerkskünstler ist indeß nicht blos in den Äußerlichkeiten begründet, die wir hervorgehoben. Auch die Wahl der Gegenstände hat das ihrige dazu beigetragen. Ein poetischer Stoff, der Gelegenheit bietet, weibliche Schönheit und Anmut zu feiern, den zarten Regungen schöner Seelen Ausdruck zu verleihen, wird eher auf Gunst und Glück zu rechnen haben als ein solcher, der zu dramatischer Schilderung einer von tiefen Leidenschaften, von Furcht und Schrecken bewegten Handlung auffordert. Und eine „schöne Seele“ ist es denn heuer wieder, deren Schicksal der Stift des Künstlers vor uns ausbreitet: Psyche, die erdgeborene Geliebte des unwiderstehlichen Gottes, wie sie in dem Märchen des Apulejus erscheint, das Hamerling in fünffüßigen Trochäen dem römischen Dichter nachgesungen hat.*) Für die Figur der Psyche hat der Künstler einen Typus geschaffen, der trotz der Mischung modern-deutscher Empfindung mit antiker Auffassung nichts zwiespältiges hat, und auch wo das griechische Kostüm die körperlichen Reize mehr offenbart als verhüllt, hat er das gretchenhafte Wesen mit einem die Vertraulichkeit abwehrenden Nimbus von Hoheit und Grazie zu umgeben gewußt. Sein Amor ist nicht minder ein liebenswürdiger gesitteter Jüngling, der nichts Böses im Schilde führt, und der erzürnten Mutter Venus steht der Zorn so hübsch zu Gesicht, daß man sie immer zürnen sehen möchte. Der Berührung mit dem, was Raffael aus der reizenden Dichtung gemacht, ist der Künstler mit Vorsicht aus dem Wege gegangen, und nur die letzten Scenen, wo Amor bei Jupiter Hülfe sucht und Psyche in den Olymp aufgenommen wird, fordern zu einem Vergleich

Aus Hamerling, Amor und Psyche, illustr. von Thumann.



*) Amor und Psyche, eine Dichtung in sechs Gesängen von R. Hamerling, illustr. von P. Thumann. Leipzig, A. Titze.

mit den Fresken der Villa Farnesina auf. Nicht an Raumbeschränkungen gebunden, konnte Thumann con amore dem Zuge seines Herzens folgen, und da der hübschen Scenen gar viele sind, die zu bildlicher Verwirklichung verlocken, hat er sich nicht auf die neun getuschten Kreidezeichnungen, welche die Hauptmomente der Geschichte vorführen, beschränkt, sondern eine Anzahl Federzeichnungen hinzugefügt, die, phototypisch vervielfältigt, in den splendid gedruckten Text eingestreut sind. Zudem läßt er in verzierten Anfangsbuchstaben und Schlußvignetten den Grundton eines jeden der sechs Gesänge an- und ausklingen. Die Freundlichkeit des Verlegers setzt uns in Stand, einige dieser reizvollen Erfindungen unserer Besprechung beizufügen.

Noch ein zweites Mal begegnen wir Thumann auf dem heurigen Christmarkt. Zu einer, wie es scheint, unvollendet gebliebenen Arbeit von Arthur v. Ramberg hat er die Ergänzung geliefert in zwei grau in grau gemalten Scenen des von unserer Zeit kaum noch mit sonderlichem Genuß gelesenen Idylls „Luise" von Joh. Heinr. Voß, von welchem der Grote'sche Verlag den von Ramberg hinterlassenen vier Kompositionen zu Liebe eine in großem Quartformat gedruckte Prachtausgabe veranstaltet hat. Die hausbackenen Figuren, die sich um den ehrwürdigen Pfarrer von Grünau gruppiren, sind gewiß wenig geeignet, eine Künstlerseele zu höherem Schwunge zu begeistern. Beide Illustratoren haben ihr möglichstes gethan, um aus dem gegebenen Material etwas zu schaffen, was anziehender und lebendiger wirkt als die mehr in die Breite als in die Tiefe gehende Dichtung. Die sechs Gemälde, von denen „Das Frühstück im Walde" (Thumann) und „Die Brautschmückung" (Ramberg) den Vorzug verdienen, sind durch Lichtdruck vervielfältigt, dann in der Art der Photographien mit Lack übergangen und auf starken Karton gezogen, eine Behandlungsart, die Bild und Textdruck in einen scharfen Gegensatz treten läßt. Einen freundlichen Schmuck haben die Anfangsseiten eines jeden Gesanges durch Kopfleisten von G. Rehlender erhalten, Kinderfriese, weiß auf schwarzem Grunde, in denen der Humor, für den Voß kein Verständnis hatte, ein paar Worte drein redet, die zur Aufbesserung der Stimmung ganz am Platze sind.



In weit bescheidenerer Form und Ausführung treten uns die hübschen Erfindungen entgegen, mit denen Olga von Fialka (Wien) ein Bändchen kleiner sinniger Märchen von Julius Sturm (Leipzig, Breitkopf & Härtel) geschmückt hat. Die Künstlerin hat offenbar von Ludwig Richter gelernt, und wenn sie auch nicht den energischen Strich des trefflichsten aller modernen Illustratoren erreicht und hin und wieder das volle Verständnis der Form in den Figuren vermissen läßt, so sind ihre Gebilde doch von jenem gemütvollen, nicht selten ins Schalkhafte spielenden Zuge beherrscht, welcher den Schöpfungen Richters ihren klassischen, von dem Wechsel des Geschmacks unberührten Wert verleiht. Die Kompositionen bewegen sich in dem engen Rahmen einer Rand- oder Kopfleiste frei und leicht; außerdem sind noch kleine Holzschnitte in den Text und an den Schluß jeder Märchenerzählung hinzugefügt, welche die Handlung illustriren oder eigne Gedanken aus dem Sinne der Dichtung entwickeln. Die diesen Zeilen beigefügten Proben sind dem Märchen von dem Schulmeister Hurrli-Purrli entlehnt.



Aus Sturms Märchen, illustr. von O. v. Fialka.

Korrespondenz.

Bremen, im November.

Um zwei bedeutende Kunstwerke ist unsre Stadt in diesen Tagen aufs schönste bereichert worden. Das erste besteht in der Vollendung der früher in diesen Blättern (Kunstchronik, Bd. XVI, S. 278 ff.) besprochenen Wandgemälde, die unser Arthur Fitger in der Technik der Wachsfarben im Treppenhause der neuen Börse ausführte. Den in der eigentlichen Treppenhalle gemalten Bildern, welche die Gefahren des Meeres und die glückliche Heimkehr eines Schiffes veranschaulichen, fügte er nämlich in derselben allegorisch-mythologischen Weise, aber in offenbar noch gesteigertem Reichtum und vollendeterer Harmonie des Kolorits, auf dem Treppenpodest und dessen Schrägwänden die Darstellung eines gegen die entfesselten Dämonen des Oceans kämpfenden Schiffes hinzu und zeigt uns eine Schar auf Seepferden sitzender Tritonen, die, auf den sturmgepeitschten Wogen Pfeile und Lanzen schleudernd, auf das Schiff eindringen, während oben aus der Höhe der Gott der Stürme in die Verderben bringende Bucina stößt. In den leider zu wenig beleuchteten Umrahmungen der Fenster sieht man Kämpfer, auch schöne Unholdinnen, welche dem Menschen die Herrschaft über das Meer zu entreißen streben. Sie treten dadurch in innere Beziehung sowohl zu den früher vollendeten, benachbarten Schmalwänden, welche einerseits die Meergöttin Leukothea, andererseits das Paar der Dioskuren die den Schiffern Rettung bringen, darstellen, als auch wiederum zu dem Inhalt der Hauptwand des Treppenhauses, auf dessen Hauptbild Poseidon, der Beherrscher des Oceans, das Schiff in den Hafen der Heimat geleitet. Das ist der würdige Abschluß dieser herrlichen, überaus phantasie- und lebensvollen und doch leichtverständlichen Versinnlichung des Seehandels.

Das zweite, aus wahrem Patriotismus hervorgegangene Kunstwerk ist das vor kurzem hier eingetroffene Bild der Schlacht bei Loigny (2. Dez. 1870), oder vielmehr im besonderen des Anteils der hanseatischen Brigade an derselben: ein Werk, zu dessen Stiftung vor fast zwei Jahren eine Anzahl hiesiger Bürger zusammentrat. Sie bildeten ein Komité, brachten die dazu nötige Summe von 15000 Mark zusammen, beauftragten eine der bewährtesten Kräfte dieses Faches, Emil Hünten in Düsseldorf, mit der Ausführung des Werkes und bestimmten als Aufstellungsort des Bildes die der Bedeutung desselben am meisten entsprechende obere Rathaushalle, in welcher es jederzeit den Bürgern der Stadt wie den kunstsinnigen Besuchern Bremens zugänglich sein wird. Dort wird es am bevorstehenden Jahrestage der Schlacht seinen Platz in günstiger Beleuchtung finden. Nachdem der Maler eine Skizze eingesandt hatte, die allgemeinen Beifall fand, bereiste er, wie gewöhnlich für seine Schlachtenbilder aus dem letzten Kriege, in Begleitung eines der hiesigen Offiziere, der am Kampf teilgenommen hatte, die dortige Gegend, um sich ein genaues Bild der betreffenden Örtlichkeit und des ganzen Terrains zu verschaffen, ließ sich auch, um möglichst viele Teilnehmer der Aktion mit Porträtähnlichkeit wiederzugeben, eine ansehnliche Zahl von Photographien dieser Teilnehmer geben.

Der Inhalt des nunmehr fertigen Bildes ist der letzte Entscheidungskampf des 2. Dez. 1870, der auf einem kahlen, wellenförmigen Terrain vor sich geht. Es ist die beginnende Abenddämmerung eines klaren Winterhimmels, an welchem soeben der Vollmond aufgegangen ist. In der Mitte des Hintergrundes erblickt man das Dorf Loigny, wo noch der Kampf wütet und zwei Kompanien von links den Kirchhof stürmen. Vor dem Dorfe spielt die Kapelle des 75. Regiments, weiter rechts im Hintergrund jagt eine Schwadron Ulanen mit erbeuteten Geschützen davon. Im Mittel- und Vordergrunde findet das eigentliche Gefecht statt. In der Mitte das Füsilierbataillon unter seinem Major, am linken Flügel desselben (vom Beschauer rechts) das erste Bataillon, dessen Führung ein Hauptmann übernommen, da der Major (von Hirschfeld) eben schwerverwundet fortgetragen wird. Am rechten Flügel des Füsilierbataillons mecklenburgische Jäger, und zwischen den Bataillonen etwas zurück der Generallieutenant von Treskow mit seinem Stabe; weiter nach vorn Generalmajor von Kottwitz. Weiter links französische Truppen und päpstliche Zuaven, unter denen wir den Oberst Charrette bemerken, der von einem Premierlieutenant vom Pferde gehauen wird, während mehr im Vordergrund ein Gefreiter den General Sonny gefangen nimmt. Unter den päpstlichen Zuaven ein Feldgeistlicher, der mit erhobenem Kruzifix seine Scharen zum Kampf anfeuert.

Sowohl in Betreff der Komposition, der Verteilung der Massen, der mannigfaltigen Stellung und Bewegung der Gestalten und der Charakterisirung des französischen wie des niederdeutschen Volkstypus, als auch in Betreff des Kolorits und der Beleuchtung ist das mit voller Naturwahrheit durchgeführte Bild (etwa 4,70 m lang, 2,70 m hoch) eins der gelungensten Werke des Meisters, eine Kunstschöpfung, die an ihrem hiesigen, altehrwürdigen Aufstellungsorte ein ebenso hochbedeutsamer Schmuck und ein ebenso glänzendes Vorbild für die Verteidigung des Vaterlandes sein wird, wie es derselbe, von Bleibtreu meisterhaft gemalte Gegenstand in der großherzoglichen Galerie zu Schwerin ist.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

* **Von Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte"** folgen sich die neuen Auflagen in immer kürzeren Zeiträumen: ein Beweis mehr für die Trefflichkeit des Buches und für die Steigerung des Interesse's an kunstgeschichtlicher Bildung im deutschen Lesepublikum. Soeben wurde die neunte Auflage des Werkes ausgegeben, welche wieder im Text und in den Illustrationen erhebliche Bereicherungen aufweist; im Gebiete der antiken Kunst stehen Olympia und Pergamon dabei natürlich in erster Reihe. Als Titelkupfer ziert den Band ein wohlgelungenes Porträt des Verfassers in Radirung von der Meisterhand Raabs.

y. — **Von Lucanus' Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Ölgemälde** &c. ist vor kurzem eine neue, vierte Auflage erschienen (Halberstadt, Helm). Das Büchelchen, welches auch die Bereitung der Firnisse lehrt und Anweisungen zum Aufziehen, Reinigen, Bleichen und Restauriren der Kupferstiche giebt, hat den bekannten Kunstfreund und Lokalforscher Lucanus zum Verfasser, der seine eignen praktischen Erfahrungen in dem Buche zu Nutz und Frommen aller, die mit alten Bildern zu thun haben, niedergelegt hat. Da der Verfasser vor einigen Jahren das Zeitliche gesegnet hat, ist für diese neue Auflage, von Kleinigkeiten abgesehen, die alte Fassung beibehalten, in welcher das Buch nach wie vor seine guten Dienste leisten wird.

Neue Stiche nach Raffael und Tizian. Raffaels unsterblicher Genius ist noch immer ein unerschöpflicher Born für die Meister des Grabstichels. Wir haben heute Gelegenheit, auf einen Künstler und seinen neuesten Stich wiederholt aufmerksam zu machen, der seinem Urheber zur größten Ehre gereicht und es verdient, dem Schönsten und Gelungensten auf diesem Gebiete beigesellt zu werden. Johannes Burger, ein Schweizer von Geburt (geb. 31. Mai 1829), hat sich in München in Thäters Schule zum Stecher herangebildet und in der ersten Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit, wie auch sein Meister, vorzüglich den Kartonstich gepflegt, wobei er sich eine feste, sichere Zeichnung aneignete. In neuerer Zeit ging er zum malerischen Stich über und wurde hierin von der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst vielfach in Anspruch genommen. Seine Stiche nach Mieris (Dame mit Papagei), nach A. Kaufmann (Vestalin) und die sogenannte Violante nach Palma vecchio fanden die ehrendste Anerkennung. Nach diesen Arbeiten suchte der Künstler ein erhabeneres Ziel für seinen Grabstichel, und die Frucht dieses Strebens nach höheren Idealen ist sein kürzlich vollendeter Stich nach Raffaels Madonna della Sedia. Oft schon wurde von den besten Künstlern, wie R. Morghen, Boucher-Desnoyers, E. E. Schäffer und in letzterer Zeit von E. Mandel eine Wiedergabe des Meisterwerkes durch den Stich versucht, und die Kunstfreunde wissen die Blätter der genannten Meister zu würdigen. Burger bewies darum einen großen Mut, ein festes Selbstvertrauen, wenn er nach solchen Vorgängern sich an die schwere Arbeit wagte. Und er schuf nicht allein etwas, was sich mit den Arbeiten der erwähnten Stecher messen kann, er überflügelte sie auch. Das Original, so einfach in der Komposition, ist ein Wunder der Farbenharmonie und die sinnigste Verherrlichung des Mutterglückes. In der Farbe wie im Ausdruck ist es ein „Noli me tangere" selbst für große Künstler gewesen, das sieht man erst jetzt, vor unserem Stiche. Wenn hier kurz die Vorzüge der Arbeit angedeutet werden sollen, so finden wir, daß der Künstler nicht allein sein Instrument mit vollster technischer Sicherheit und Freiheit beherrscht, sondern mit diesem die Wirkung eines Gemäldes vollkommen erreicht, indem er die Art der Grabstichelführung, je nachdem er Karnation oder Stoffliches behandelt, mit Geschmack wechselt. Was aber noch über dieser technischen Vollendung steht, ist die Meisterschaft, mit welcher er die ideale Schönheit des Originals erfaßt hat und wiedergiebt. Ein Vergleich mit der Photographie nach dem Originale wird das Gesagte bestätigen. Kunstwerke, wie Burgers Stich, sind seltene Früchte, die in dieser Reise nicht oft geboten werden. Ihm gebührt in den Annalen der Kunst ein bevorzugter Platz. — Noch vor dem besprochenen Stich nach Raffael vollendete Burger noch einen anderen, ebenfalls nach einem der ersten italienischen Maler, die „Flora" von Tizian aus den Uffizien zu Florenz. Im 17. Jahrhundert befand sich das Bild im Besitz des spanischen Granden Don Lopez in Amsterdam, wo es Sandrart gestochen hat. Dieser Stich, wie so manche andere (von Piccini, Prenner) waren nicht imstande, die Schönheit des Originals zum lebendigen Ausdruck zu bringen. Dies blieb Burger vorbehalten, dem es gelungen ist mit allem Raffinement der modernen Kupferstecherkunst in die Intentionen des Meisters einzudringen. Tizians Flora ist, das zu einem Genrebild umgewandelte Porträt eines reizenden Modells. Dem Stecher ist nachzurühmen, daß er die reife Frauenschönheit sowohl im Ausdruck des Gesichtes als auch in den schwellenden Körperformen, den Glanz des reichen, über die Schultern herabfallenden Lockenhaares, das Musselin wie den Damaststoff, jedes in seiner Art künstlerisch behandelt und durch die Harmonie des Ganzen einen Effekt erzielt hat, der das Blatt zu einem echten Kunstwerke stempelt. Beide Stiche erschienen im Verlage von Stiefbold & Comp. in Berlin. J. C. W.

— **Von Raffael Morghens Stich nach dem Abendmahl Lionardo's** hat die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, vielfachen Aufforderungen von Sammlern und Liebhabern folgeleistend, eine Heliogravure in der Größe des Originalstiches anfertigen lassen. Diese Heliogravure empfiehlt sich durch ihre treffliche Ausführung; sie ist in der That von dem Originalstiche nur bei genauester Betrachtung zu unterscheiden. Um das Blatt allgemein zugänglich zu machen, wurde der Preis, trotz der sorgfältigsten Herstellung der Abdrücke auf 24 Mark für Drucke auf chin. Papier, und 20 Mark für Drucke auf weißem Papier gestellt.

Sch. v. B. **Gesellschaft für Radirkunst in Weimar.** Wenn schon die vorigjährige Publikation dieses Radirvereins, (Weimar, Kraus) vielseitiges Interesse erweckte, so wird sie doch von der diesjährigen bei weitem übertroffen Die größere Übung in der Handhabung der Nadel, die sich in den neuen Blättern kundgiebt, wie nicht weniger die sorgfältige Auswahl, welche die aus tüchtigen Künstlern zusammengesetzte Jury unter den einlaufenden Platten traf, schuf in dieser 1882ger Ausgabe eine sehr anerkennenswerte Erscheinung. Die beiden Linnigs, Vater und Sohn, sind diesmal durch zwei Blätter mit humoristischen Vorwürfen vertreten, und die Mitwirkung dieser Künstler allein wird dem Werke viele Freunde erwerben. Besonders erwähnenswert sind ferner die Landschaften von Prof. Hagen, Lorentz, v. Gleichen-Rußwurm, die höchst effektvollen Stimmungsbilder von Fritz von Schennis und die „Marine" sowie der „Norwegische Bauernhof" von Rettig. Die beiden letztgenannten, höchst malerischen Blätter lassen kaum etwas zu wünschen übrig. — Außer den Genannten beteiligten sich noch an dieser 14 Blatt starken Sammlung der durch seine farbenfrischen Buchenwald-Interieurs bekannte Landschafter Weichberger und die Tiermaler Brendel und Ahrendts.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht. Professor Bruno Meyer in Karlsruhe hat seit einer Reihe von Jahren ein Unternehmen vorbereitet, welches den Zweck verfolgt, bei öffentlichen Vorträgen über kunsthistorische Themata der Anschauung durch Anwendung der verbesserten Laterne magica (Scioptikon) zu Hülfe zu kommen. Die betreffenden Kunstwerke werden in großen, weithin sichtbaren Schattenbildern auf eine ausgespannte Leinwand projizirt. Um dieselben sichtbar zu machen, bedarf es nur einer mäßigen Verdunkelung des Raumes. Die Bilder werden mittelst sogenannter Glasphotogramme erzeugt, von denen Professor Meyer 4000 verschiedene vorrätig hält. Nähere Auskunft giebt ein dieser Nummer beiliegender Prospekt.

*** **Für Kunstzwecke** fordert der nächstjährige preußische Staatshaushaltsetat u. a. folgendes: Zur Bekleidung des königl. Schauspielhauses in Berlin mit Sandstein 135000 Mk.; zur Fortführung des Baues des naturwissenschaftlichen Museums 500000 Mk.; für den Bau des ethnologischen Museums 800000 Mk.; für den Weiterbau der technischen Hochschule 450000 Mk.; für Reinigung und Zusammenstellung der pergamenischen Funde 28000 Mk.; zur Erweiterung der Versuchsanstalt der königl. Porzellanmanufaktur 22500 Mk.

Kunsthistorisches.

Aus Kopenhagen wird der Voss. Zeitg. gemeldet: Auf einem alten Begräbnisplatze bei dem Dorfe Nordrup im Amte

Sorö auf Seeland, wo schon zu verschiedenen Zeiten reiche Altertumsfunde gemacht worden sind, haben vor einiger Zeit Amtmann Wedel und Konservator Dr. Henry Petersen bei ihren fortgesetzten Untersuchungen in einem Grabhügel wieder äußerst interessante Funde gemacht. In dem Grabe lagen zwei unverbrannte, sichtlich auf Holzplanken niedergelegte Skelette, welche mit kleinen Steinen bedeckt waren. Neben dem Halse des einen Skeletts lag eine kleine silberne Fibula, auf der rechten Hand saßen ein massiv goldener Fingerring und ein aus Golddraht gebildeter Spiralring, neben dem linken Oberschenkel lag ein aus drei Stücken bestehender, mit bronzenen Nägeln zusammengehaltener Hornkamm, und bei den Füßen standen ein gut erhaltener, mit erhabenen Querstreifen verzierter und 24 cm hoher römischer Bronzeeimer, mit Fuß und zwei Ösen versehen, worin ein Henkel befestigt war, und zwei Thongefäße. In einem derselben wurde ein Silberdenar gefunden, geprägt unter Kaiser Antoninus Pius zu der Zeit, als derselbe zum 23. Mal Volkstribun und zum 4. Mal Consul war, also im Jahre 160 nach Christi. Bei dem Kopfe des andern Skeletts fand man eine kleine silberne Fibula und einen merkwürdigen 23 cm hohen Becher aus weißem, geflammtem Glase. An der rechten Seite stand ein prachtvoller 14 cm hoher massiver silberner Becher; um den Rand desselben läuft ein 2,5 cm breites goldenes Band, auf welchem in getriebener Arbeit eine Reihe barbarischer Darstellungen von hirschähnlichen Tieren sich befinden, mit dem Kopfe nach dem Rücken gewendet; zwischen denselben sind je drei im Dreieck gestellte Kreuze angebracht. Auf einer Stelle ist dieses Band plump restaurirt, indem ein Stück Goldblech aufgenietet ist. Die Enden des Bandes werden durch zwei Nägel zusammengehalten, deren Köpfe mit Rosetten verziert sind. Eine Reihe Delphine ist um die Mitte des Bechers angebracht. Der aus Gold bestehende schmale Fuß ist mit Rosetten verziert. Neben dem Becher fand man eine ungewöhnlich große römische Kasserolle aus Bronze und in derselben einen römischen Durchschlag; Bruchstücke von verzierten Thongefäßen lagen daneben. Auf der rechten Hand der Leiche saß ein goldener Spiralring. Ferner wurde an deren Seite ein Hornkamm sowie zahlreiche, zu dem Beschlag eines viereckigen Kastens gehörige Stücke aus Bronze gefunden. Schließlich stand zu Füßen der Leiche ein flaches, römisches Bronzegefäß von 31 cm Durchmesser; dasselbe ist mit drei massiven Ringen versehen, die an der Seite durch massive Bronzeplatten mit ringförmigen Ösen befestigt sind. In dem Gefäße lagen 15 schwarze und 24 weiße gläserne Spielsteine. Dieser Fund befindet sich jetzt im hiesigen Altnordischen Museum.

Konkurrenzen.

*** **Die Angelegenheit der inneren Ausschmückung des Berliner Rathauses** ist wieder einen bedeutenden Schritt vorwärts gekommen. Der Berliner Magistrat hat beschlossen, zur Ausführung eines großen Gemäldes an drei Wänden des Treppenhauses, welches einen auf die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches und die Erhebung Berlins zur Kaiserstadt bezüglichen geschichtlichen Moment veranschaulichen soll, eine allgemeine Konkurrenz an alle deutschen Künstler auszuschreiben. Ferner sollen im Magistratskorridor zehn Wandgemälde ausgeführt werden, die jedoch nach den Beschlüssen der Ausschmückungskommission an einzelne hervorragende Künstler übertragen werden sollen. Diese Bilder werden zur Darstellung bringen: 1. ein Bild aus dem Zeitraum der Entwickelung der Stadt von ihrer ersten urkundlichen Erwähnung bis 1414, resp. 1448. 2. die Niederwerfung des Raubrittertums durch den ersten Hohenzollernherrscher, den Kurfürsten Friedrich I.; 3. die Räte von Berlin und Kölln nehmen das Abendmahl in beiderlei Gestalt; 4. die Aufnahme der französischen Refugiés durch den Großen Kurfürsten; 5. ein auf die Begründung der Akademie der Wissenschaften und die Zeit des Königs Friedrich I. und seiner Gemahlin Sophie Charlotte bezügliches Bild; 6. König Friedrich Wilhelm I. besichtigt die Bauten in der von ihm begründeten Friedrichstadt; 7. Friedrich II. auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Popularität bei einem Umritt durch Berlin; 8. eine auf die Verleihung der Städte-Ordnung bezügliche Darstellung; 9. die Berliner auf dem Schlachtfelde von Großbeeren; 10. die Eröffnung der Industrie-Ausstellung von 1844. Vorläufig sind 423 000 Mark ausgeworfen worden.

Personalnachrichten.

*** **Der Historienmaler A. v. Heyden** ist für diesen Winter als Lehrer der Kostümkunde an der Berliner Kunstakademie an die Stelle des Professors Weiß getreten, welcher durch seine Thätigkeit in den Sammlungen des Zeughauses so stark in Anspruch genommen ist, daß er seiner Lehrpflicht vorläufig nicht obliegen kann.

Kunstvereine.

F. — **Kunstgewerbemuseum in Berlin.** Unter dem Vorsitz des Ministerialdirektors Greiff fand am 28. Oktober im Hörsaal dieses Museums die diesjährige Generalversammlung der Mitglieder statt, in welcher nach Wiederwahl der aus dem Vorstand statutenmäßig ausscheidenden Herren, des Herzogs von Ratibor, des Fabrikbesitzers Elster und der Historienmaler A. Ewald und A. v. Heyden, vom Direktor Grunow der Jahresbericht über das Verwaltungsjahr 1881/82 erstattet wurde. Die im Verlaufe des letzteren erfolgte Eröffnung des neuen Museumsgebäudes bezeichnet einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Instituts und ist nach verschiedenen Seiten hin mit einer Erweiterung und Konsolidirung der gesamten Verhältnisse des Museums verbunden gewesen. Der Staatszuschuß hat sich von 120 000 auf 180 000 Mk. erhöht, zu denen weitere 10 000 Mk. für Stipendien und mehrfache außerordentliche Zuwendungen für Sammlung und Bibliothek hinzukommen. Der Zinsertrag der städtischen Friedrich-Wilhelm-Stiftung, der jetzt ausschließlich zu Sammlungsankäufen verwendet wird, hat sich daneben infolge der allgemeinen Zinsreduktion um ein Geringes, auf ca. 14 900 Mk. verringert; ebenso die Einnahme aus den Beiträgen der Jahresmitglieder, deren Zahl von 228 auf 215 sank, während die der 119 ständigen Mitglieder unverändert blieb. Das im neuen Gebäude für Verwaltung, Sammlung, Bibliothek und Unterrichtsanstalt thätige Personal besteht zur Zeit aus 90 Personen. Die Sammlung, deren schwierige Überführung ohne jeden Verlust bewerkstelligt wurde, hat eine völlig neue Anordnung und dazu wertvolle Bereicherungen um zusammen 1150 Gegenstände erfahren. An erster Stelle sind darunter die zur Bekleidung einer Reihe von Wänden aus einem besonders bewilligten Fonds von 50 000 Mk. erworbenen Gobelins zu nennen. Dazu treten Ankäufe für 39 000 Mk., Zuwendungen der Staatsregierung für 10 000 Mk. und Geschenke im Wert von 5000 Mk., die der Sammlung von Sr. Maj. dem Kaiser und Sr. K. Hoheit dem Erbgroßherzog von Sachsen-Weimar, sowie von verschiedenen Privaten und kunstgewerblichen Etablissements zugegangen sind. Besondere Hervorhebung unter den neuerworbenen Stücken verdient eine Anzahl vorzüglicher Möbel verschiedenster Herkunft, ein chinesischer Kaiserthron in feinster Lackarbeit, ein persischer Teppich mit der Darstellung kriegerisch gerüsteter Europäer, eine Auswahl japanischer Arbeiten aus den Sammlungen des Herrn von Gutschmidt und des Professor Gierke, eine reiche Sammlung spanischer Fliesen (Azulejos) nebst mehreren großen Talavera-Vasen, eine Folge französischer Medaillen 2c. sowie namentlich auch ein ansehnliches silbernes Tabernakel süddeutscher Arbeit aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, das durch den Ankauf seitens des Museums dem vaterländischen Besitz ebenso erhalten blieb wie infolge mehr und mehr sich erweiternder freundlicher Beziehungen manches Stück älteren Kirchengeräts. Der Besuch der Sammlung, der früher viel zu wünschen ließ, weist im neuen Gebäude von Ende November bis Ende März die Zahl von 79 600 Personen auf, wobei allerdings das Interesse mitsprach, das gerade in diesen Monaten die große indische Ausstellung hervorrief; doch auch nach dem Schluß der letzteren hat der Besuch selbst während der letztverflossenen Sommermonate sich auf regelmäßig 7000 Personen beziffert. Sehr bewährt hat sich dabei die Reservirung dreier Wochentage zu Studienzwecken, die nebenbei von den zahlenden Personen eine stehende jährliche Einnahme von 10 000 Mk. erwarten läßt. — Die Bibliothek, für die zu neuen Ankäufen 5000 Mk. verausgabt wurden, hat einen Zugang von 350 Werken und 820 Einzelblättern zu verzeichnen, so daß sich ihr jetziger Bestand auf 4670 Bücher und 13 800 Einzelblätter im Gesamtwert von 140 000 Mk. nebst einer Sammlung von 500 Originalaufnahmen im Werte von 10 000 Mk. beläuft. Sie erheischt jedoch trotz dieser Aus-

dehnung dringend eine erhebliche Steigerung der für sie disponiblen Mittel, um auch nur die neuere Litteratur nach Gebühr berücksichtigen zu können. Geschenke und Überweisungen verdankt sie Ihrer Maj. der Kaiserin, den Kronprinzlichen Herrschaften, der Prinzessin Christian von Schleswig-Holstein, der Staatsregierung und verschiedenen Privaten und Verlagsbuchhandlungen. In Arbeit befinden sich die für eine erweiterte Nutzbarmachung erforderlichen alphabetischen und Fachkataloge. — Die Unterrichtsanstalt, aus der bereits eine ganze Reihe der besten Kräfte unseres heutigen Kunstgewerbes hervorgegangen sind, wurde pro Quartal von 500—550 Schülern und Schülerinnen besucht Der Einnahme von 21600 Mk. steht eine Ausgabe von 58000 Mk. für Lehrergehälter und 2300 Mk. für Lehrmittel gegenüber, zu welchen letzteren die Webersche Stiftung 1500 Mk. beisteuerte. Außer 387 Freikarten im Werte von 5000 Mk. konnten aus Staatsmitteln, aus der Kronprinz-Friedrich-Wilhelm- und aus der Markwald-Stiftung zusammen 20 Stipendien im Betrage von monatlich 80—90 Mk. verliehen werden. Aus der nach außen gerichteten Thätigkeit des Museums ist endlich noch neben der fortgesetzten Verbreitung von Abgüssen und Photographien als Vorlagen für Werkstatt und Unterricht vor allem die Mitwirkung an den alljährlich um Staatspreise in Höhe von gegen 5000 Mk. in Gemeinschaft mit der permanenten Bau-Ausstellung veranstalteten kunstgewerblichen Konkurrenzen zu nennen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Es giebt Leute, die sehr klug und vornehm von der Kunst zu denken glauben, wenn sie über die Illustrationen die Nase rümpfen. Und doch nimmt der Illustrator eine ähnliche Stellung zum Autor ein, wie ein dramatischer Künstler; er macht das geschriebene Wort lebendig und dem Verstande und Gefühle des Publikums zugänglicher. So haben wir in jedem Künstler, der es versteht, eine Dichtung mit den Mitteln seiner Kunst geistreich und charakteristisch zu erläutern, gewissermaßen einen Mitarbeiter des Autors zu begrüßen. Das gilt ganz besonders von K. Karger, der Jul. Wolffs Aventiure „Der Rattenfänger von Hameln“ in 25 Federzeichnungen zur Ansicht brachte. Seit Jahrzehnten haben sich deutsche Poesie und deutsche Kunst nicht mehr zu so schönem Vereine zusammen gefunden wie in diesen schon durch ihre Delikatesse fesselnden Blättern, durch welche, wenn sie auch nicht alle von gleichem künstlerischem Werte sind, doch derselbe poetische Hauch und ein entwickeltes Schönheitsgefühl weht. — Emil Adam erfreute uns durch neuerliche Ausstellung seines schon früher besprochenen figurenreichen Bildes: „Kaiser Franz Josef auf einer Harriersjagd zu Freistadt in Oberschlesien“, Chr. Mali durch eine feinempfundene Idylle „Am Bach“, Rud. Wimmer durch zwei prächtige Bildnisse, J. G. Steffan durch eine meisterhafte „Partie aus dem Berchtesgadener Land“ voll hoher Noblesse und Otto Sinding durch ein höchst originelles „Frühlingsbild aus den Lofoten“, Adam Kunz durch ein farbenprächtiges Stillleben und Fräulein Stromeyer durch eine brillante Erinnerung an die „Rosenzeit“, Klaus Meyer endlich durch ein feingestimmtes „Holländisches Genrebild“. — Von Prof. Christian Roth war eine geistreich aufgefaßte und brillant gemeißelte Marmorporträtbüste zu sehen.

☐ **Wien.** Nicht geringes Aufsehen erregte hier das längere Zeit in dem Gebäude der Gartenbaugesellschaft ausgestellte große Gemälde von J. Matejko: „Huldigungseid Preußens an Polen im Jahre 1525“, ein sehr bedeutendes Historienbild, welches zu dem Besten gehört, was der polnische Meister geschaffen hat. Das Gemälde versetzt uns nach Krakau auf den Ringplatz vor die sogenannten Tuchlauben. Es ist dort eine rot drapirte Estrade aufgeschlagen, welche sich von rechts her bis über die Mitte des Bildes erstreckt. Dort ist Thron und Baldachin für König Sigismund errichtet, der in reichem Ornate rechts von der Mitte des Bildes gesehen wird. Vor sich auf den Knieen hat der Monarch ein aufgeschlagenes Buch, die Evangelien, liegen. Auf diesem ruht die Linke Sigismunds. Seine Rechte berührt mit zwei Fingern die Stange der Fahne, welche der vor ihm knieende Fürst Albrecht mit der Linken hält. Dieser legt seine Rechte auf das Evangelienbuch. Albrechts ernste, männliche, kräftige Züge bilden einen wirksamen Kontrast zu dem weibischen weichlichen Antlitz des Polenfürsten. Albrecht ist in voller Rüstung dargestellt; über seinen Rücken hinab fällt ein langer Hermelinmantel, dessen freies Ende ein Page hält. Unmittelbar hinter Albrecht erblickt man die stehenden Gestalten seiner Brüder, die Fürsten Georg und Kasimir. Hinter dem König Sigismund, also rechts im Bilde, steht der junge Sigismund August, des Königs Sohn, auf einem Schemel. Hinter und neben dem Kinde noch viele andere Personen, meist polnische Würdenträger, welche einzeln anzuführen keinen Wert hätte. Die linke Seite des Bildes wird von einer dichtgedrängten Menge erfüllt, aus der eine reichgekleidete Gestalt, Nikolaus Firlej, der Krakauer Kastellan, besonders hervorsticht. Links im Hintergrunde ist ein Balkon sichtbar, von welchem aus eine neugierige Menge der Ceremonie zuschaut. Der äußerste Vordergrund ist mit den Halbfiguren herandrängenden Volkes angefüllt, welches von dem Rathausdiener, der eine Rute in den Händen hält, zurückgewiesen wird. — Das mit großer Virtuosität gemalte Bild zeigt dieselben Vorzüge und Mängel, wie Matejko's ältere Werke: bunte Farbenpracht, erzeugt durch reichliche Anwendung roter und gelber Töne, neben die er eine Farbenskala von hellem Blau hinsetzt, wie sie an dem Gefieder der Mandelkrähe vorkommt. Da sich der Meister niemals entschließen kann, im Hintergrunde alle Einzelheiten aufzugeben und seine Farben entsprechend zu dämpfen, leiden seine Bilder mehr oder weniger alle an dem Mangel wirksamer Luftperspektive. Abgesehen aber von dem grellen Kolorit, hat das ganze Gemälde nichts Aufregendes an sich, weder durch die Wahl des Stoffes noch durch die Art und Weise der Darstellung. Es ist feierlich und ruhig. Leider kann man nicht dasselbe sagen von einer in schlechtem Deutsch geschriebenen Broschüre, welche an Ort und Stelle zum Verkauf angeboten wurde. Sie verrät zwar keineswegs einen beunruhigenden Grad von Intelligenz, aber desto mehr aufreizende Gehässigkeit gegen Deutschland und seine Dynastie, und hat dem Erfolge des Bildes gewiß eher geschadet als genützt.

Vermischte Nachrichten.

⁂ **Über die Erwerbung von zwei Gemälden Tizians durch den Maler Franz von Lenbach** bringt die „Süddeutsche Presse“ folgende Mitteilungen: „Crowe und Cavalcaselle teilen in ihrem Buche „Tizians Leben und Werke“ den Angaben eines älteren Italieners, Cadorin, folgend, mit, daß Tizians Sohn Pomponio im Jahre 1581 das Haus seines Vaters mit allem Inhalt und Zubehör und mit diesem auch eine Anzahl Bilder, die dem Atelier des großen Meisters als Zierde gedient hatten, an Barbarigo, einen Abkömmling des gleichnamigen Dogen, verkauft habe. Weiter citiren sie aus einer im Jahre 1875 in Padua erschienenen kleinen Flugschrift von P. Selvatico, ein Teil der vorerwähnten Bilder sei bei dem Verkaufe der Sammlung Barbarigo in den Besitz des Kaisers von Rußland übergegangen, während ein zweiter Teil durch Erbschaft einer Seitenlinie der Familie zugefallen wäre. Diese Seitenlinie nun repräsentirt der jetzt in Padua lebende Graf Sebastiano Giustiniani Barbarigo, ein alter Herr in den siebziger Jahren, der als italienischer Patriot längere Zeit in der Verbannung zubringen mußte. Als Franz Lenbach vor mehr denn zwanzig Jahren als jugendlicher Künstler nach Italien kam, sah er in dem Bureau der Uffizien in Florenz die Giustinianischen Bilder, die der Besitzer aus irgend einem Grunde dort deponirt hatte. Der unauslöschliche Eindruck, den diese Werke Tizians damals auf den jungen Maler machten, ließ ihn in späteren Jahren oft die Sehnsucht aussprechen, dieselben noch einmal sehen zu können, und so kam es, daß er im Sommer vergangenen Jahres, bei einem Freunde auf diese Erinnerung zurückkommend, erfuhr, die Bilder befänden sich in Padua. Er entschloß sich, sie aufzusuchen, reiste hin, und es gelang ihm, erst das Porträt Franz I. von dem Grafen Giustiniani und nach einiger Zeit auch das Philipps II. zu erwerben. Von dem Porträt Franz I., den Tizian nie persönlich gesehen haben soll, wird behauptet, es sei nach einer Medaille gemalt.“

M. B. **Ulm.** Seit unserem letzten Berichte ist ein wesentlicher Fortschritt in der Restauration unseres Münsters zu verzeichnen. Die projektirten Verstärkungen am unteren Turmgeschoß sind nahezu vollendet, und eben ist man damit be-

schäftigt, auch die hohen Fenster des Glockenhauses zu verengern, d. h. die Laibung zu verstärken, wodurch die eigentliche Fensteröffnung fast um die Hälfte schmäler wird. Hierdurch ist allerdings die schöne Gliederung des massigen Turmes etwas beeinträchtigt, was aber wegen des freistehenden Sprossenwerks von außen nicht so sehr bemerkbar sein wird. Der alte Orgelunterbau ist jetzt ganz beseitigt und eine Interimsorgel aufgestellt. Bei dieser Gelegenheit ist auch die alte Inschrift, welche in älteren Münsterbeschreibungen genannt wird, wieder zum Vorschein gekommen: „Das hat man unterfahren in dem Jar da man zahlt 1494". Damals wurden nämlich durch den Baumeister Burkhard Engelberg nicht allein die Arkadenbogen unter dem Turm vermauert, sondern auch die zunächst anschließenden Bogen sowohl des Mittelschiffs als auch der beiden Seitenschiffe. Reste des alten dorischen Triglyphenfrieses, welchen Hans Schaler im Jahre 1577 ausführte, sind ebenfalls wieder sichtbar geworden. — Die den ganzen Sommer andauernden Arbeiten zur würdigen Instandsetzung der Sakristei sind jetzt zum Abschluß gelangt. Meister Loosen von Köln, bekannt durch die Restauration der Nürnberger Frauenkirche, fertigte die Malereien in den Zwickeln der Kreuzgewölbe. Das Ganze macht einen ungemein harmonischen Eindruck, da nicht allein die Architektur, sondern auch das ganze Mobiliar eine durchgehende Erneuerung im gotischen Stil erfahren hat. Die schon längst hier aufgehängten Gemälde wurden besser geordnet und teilweise restaurirt. — Das große Tympanonfeld des Hauptportals mit seinem reichen Skulpturenschmuck wurde ebenfalls einer sorgfältigen Restauration unterzogen, und eben ist eine der Statuen, welche die beiden Pfeiler der Vorhalle schmücken, Maria mit dem Kind, wieder aufgestellt worden, nachdem dieselbe durch den Bildhauer Ehrhard vollständig neu, aber ganz getreu nach dem alten schadhaften Modell, wieder hergestellt worden ist. Das Pendant hierzu, ein heil. Johannes der Täufer, wird jetzt ebenfalls erneuert werden. Die Figuren gehören noch dem strengen Stil vom Anfang des 15. Jahrhunderts an und sind nicht ohne kunstgeschichtliches Interesse.

Rgt. **In Landshut** ist der nach Entwürfen von Hauberrißer restaurirte Rathaussaal seiner Vollendung nahe. An zwei einander gegenüber liegenden langen Saalwänden zieht sich ein kolossales Frescogemälde hin, das in zusammenhängender Darstellung den 1474 stattgefundenen Einzug der schönen Königstochter Hedwig von Polen als Braut Herzog Ludwigs des Reichen in Landshut schildert und von August Spieß, Rudolf Seitz, Professor Löfftz und Konrad Weigand ausgeführt wurde. Den Zug eröffnet ein berittenes Musikkorps, dem die Innungen und Städtedeputationen mit ihren Fahnen und Standarten folgen. Dann kommen der starke Herzog Christof und andere fürstliche Gäste mit Kaiser Friedrich III. und der Klerus, hierauf der Ceremonienmeister, die Braut in reichem Hochzeitswagen, neben demselben zu Roß der Bräutigam und andere hochgeborene Persönlichkeiten. Alle Einrichtungsgegenstände des Saales sind von Landshuter Gewerbsmeistern gefertigt.

Trier. Die seit langen Jahren im Gange befindliche Restauration der hiesigen Liebfrauenkirche soll baldigst zu Ende geführt werden. Die äußere Instandsetzung der Kirche wird, insoweit sie das Steinwerk betrifft, ungefähr mit den Geldmitteln bewirkt werden können, welche letzthin der Staat, die Provinz und die Kirchenfabrik bewilligt haben. Was weiter zu geschehen hat, soll in der Hauptsache durch den Ertrag einer großen Lotterie, die bereitwilligst für mehrere Provinzen und Nachbargebiete konzessionirt worden ist, ermöglicht werden. Die Lotterie umfaßt 105000 Lose zu 2 Mk. und weist als Hauptgewinne Gegenstände auf, welche einen reellen Wert von 15000 und 10000 Mk. darbieten. Die ganze Summe, welche bis dahin für die Instandsetzung der Kirche aufgewandt wurde, beträgt ungefähr 350000 Mk. Da dieser ansehnliche Betrag nur aus freiwilligen Spenden und in den verschiedensten Kreisen der Rheinlande zuwege gebracht worden, kann wohl gehofft werden, daß auch die Kirchenlotterie eine günstige Aufnahme und ihre Lose willige Abnehmer finden werden. (Köln. Zeitg.)

⁂ **Beabsichtigter Verkauf der Sammlung Six in Amsterdam.** Wie der „Allgemeinen Zeitung" geschrieben wird, schweben zwischen dem Eigentümer der Sammlung Six und dem Freiherrn von Rothschild in Paris Unterhandlungen wegen eines Verkaufs der berühmten Sammlung an den letzteren.

Vom Kunstmarkt.

⊙ **Bei der am 21. November erfolgten Versteigerung der Gersonschen Gemäldesammlung im Lepke'schen Kunstauktionshause in Berlin** wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt:

	Mark
Meyer von Bremen, Die Heimkehr des Landwehrmanns	12000
Vautier, Junge Mädchen bei spannender Lektüre	7100
E. Hildebrandt, Sonnenuntergang am Marmarameer	6100
J. Brandt, Eine Wettfahrt	6000
C. F. Lessing, Gebirgslandschaft	5200
E. Hildebrandt, Winterlandschaft	4550
Hoguet, Felsiger Strand	2805
— Nordseefischer bei ihrer Arbeit	2655
— Sommerlandschaft	2555
Sell, Scene aus dem 30jährigen Kriege	2300
A. Achenbach, Holländische Kanalansicht	1350
F. Werner, Ein Kunstfreund reinigt ein altes Porträt	1210

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Boetticher, A., Olympia. Das Fest und seine Stätte, nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen. Lex. 8. 407 S. Mit Abbild. Berlin, Springer. geb. Mk. 20. —.

Hamerling, R., Amor und Psyche, eine Dichtung in sechs Gesängen illustrirt von P. Thumann. 4. 142 S. Leipzig, Titze. Mk. 20. —.

Kiel, Fr., Die Venus von Milo. Ein neuer Versuch zu ihrer Ergänzung, Erklärung und Würdigung. 8. 62 S. Mit 1 Holzschnitt-Tafel. Hannover, Hahnsche Buchhandlung. Mk. 2. 40.

Lucanus, Fr. G. H., Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde, zur Bereitung der Firnisse, sowie auch zum Reinigen und Restauriren der Kupferstiche etc. Vierte Auflage. 8. 136 S. Halberstadt, Helm. Mk. 2. —.

Stieler, K., In der Sommerfrische mit Federzeichnungen von Hugo Kauffmann. 8. geb. Mk. 8. 50.

Sturm, J., Märchen. Illustrirte Ausgabe. Bilder von Olga von Fialka. 8. 180 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. geb. Mk. 6. —.

Voss, J. H., Luise. Mit 6 Bildern in Lichtdruck von A. v. Ramberg und P. Thumann. Fol. 88 S. Berlin, Grote. 2. Aufl. geb. Mk. 12. —.

Heraldisches Wappenbuch für Freunde der Wappenkunde, sowie für Künstler und Gewerbetreibende bearbeitet und mit Beihülfe des königl. preuss. Kultusministeriums herausgegeben von F. Warnecke; mit 313 Handzeichnungen von E. Doepler d. J. und sonstigen Abbildungen in Lichtdruck von C. A. Starcke. 3. Auflage. 4. 52 S. u. 33 Taf. Abbildungen. Görlitz, Starcke. Mk. 20. —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 549 u. 550.

Thomson, The life and art of Thomas Bavick, von J. M. Gray. — Exhibition of water colours. — A postscript on Pieter Claesz. — Jean Cousins „Livre de Fortune", von M. M. Heaton. — The Botticelli „Petrarch" in the Sunderland Sale.

L'Art. No. 411 u. 412.

Comment fut payé le Persée de Benvenuto Cellini, von E. Plon. — Le livre de Fortune, von L. Lalanne. (Mit Abbild.) — Lucas de Leyde, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Les majoliques italiennes en Italie, von E. Molinier. (Mit Abbild.) — Les musées d'Allemagne, von E. Michel. (Mit Abbild.) — Union centrale des arts décoratifs, 7e exposition Partie moderne, von P. R. de Maillou. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 12.

Albumdecke; Geschnitzte Stuhllehnen des 17. Jahrhunderts; Weihwasserbecken in der Kirche S. Giovanni und Marmorornamente; Gittermotive von Renaissancebauten in Florenz und Modona. Moderne Entwürfe: Silberservice; Buffet und Stuhl; Flachmuster.

Hirths Formenschatz. No. 11.
Skizze zu einer monumentalen Doppelthür nach Giov. da Bologna. — Zwei Muster italienischer Holzintarsia. — Hände und Füsse aus dem Kunstbüchlein der beiden Heinrich Vogtherr. — Verschiedene Einfassungsornamente. — Jost Ammann, Amor und Engelsköpfe. — A. Callaert, Ein Blatt aus der Folge der Maidaillons. — Chorstuhl und Doppelthüre aus der St. Michaelskirche zu München. — P. Decker, Entwurf zweier Kamindekorationen. — B. Picart, Zwei Schlussvignetten. — F. Boucher, Gruppe von Genien. — Fr. de Cuvilliés, Girandolen, Lustres und Konsole mit Vase.

Journal des Beaux-Arts. No. 20 u. 21.
Lettre de M. Ferdinand Loise. — Lettres sur le Salon d'Anvers, von P. Gervais. — M. Verescbagin. — Sur la tour de la cathédrale d'Anvers, von C. Lemonnier. — Le prix de Rome, von A. Siret. — H. Gibert, Le Musée d'Aix, von A. de Ceuleneer. — Bosc, Dictionnaire de l'Art et de la Curiosité.

Deutsche Bauzeitung. No. 89—92.
Zur Konkurrenz für Entwürfe zu dem neuen Rathause in Wiesbaden. — Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen — Die öffentlichen Sammlungen Berlins und ihre Gebäude. — Restauration der St. Katharinenkirche zu Oppenheim, von W. Wagner. (Mit Abbild.) — Die neue Kunstgewerbehalle des Kunstgewerbevereins zu Dresden. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 11.
Die Elisabethkirche zu Marburg, von Cuno. Von E. Molinier. (Mit Abbild.) — Zum Nagolder Schlussstein, von Klemm, (Mit Abbild.) — Die Wandgemälde in Schützingen.

Auktionskataloge.

C. G. Boerner in Leipzig, Katalog einer reichhaltigen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter und neuer Meister. Versteigerung zu Leipzig am 11. December und folgende Tage 2112 Nummern.

Berichtigung.

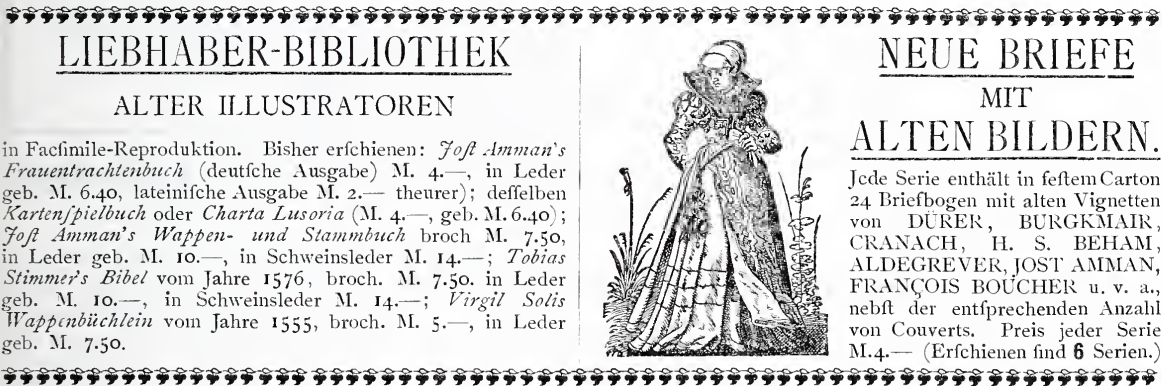
In der Notiz über das Bild von Dir. v. Liezen-Meyer in Nr. 4 des Blattes, Sp. 60 soll es statt „die fürstlichen Frauen" heißen: „ein Knappe und eine Dienerin der fürstlichen Frau".

Inserate.

G. HIRTH'S KUNSTVERLAG IN MÜNCHEN.

DER FORMENSCHATZ hat bisher gegen 900 Blätter mit ſtilvollen dekorativen und kunſtgewerblichen Darſtellungen nach den berühmteſten Meiſtern der Renaiſſance, ſowie der früheren und ſpäteren Stilrichtungen gebracht. Dieſe berühmte Sammlung, redigirt von Dr. G. HIRTH, iſt anerkanntermaſsen das *Beſte*, *Vollſtändigſte* und *Billigſte*, was man jungen Künſtlern und Gewerbtreibenden in die Hand geben kann. Serie I & II je 10 Mark, Serie III bis VI je 15 Mark. Jede Serie ſelbſtändig mit erläuterndem Text. Das Werk (in franzöſiſcher Ausgabe als *»L'Art Pratique«*) wird fortgeſetzt in monatlichen Lieferungen à M. 1.25. Auch das bisher Erſchienene kann in Lieferungen à M. 1 — bez. M. 1.25 bezogen werden. Der Jahrgang 1882 bez. Serie VI. (mit 176 Taf.) **iſt complett.**

DAS DEUTSCHE ZIMMER DER RENAISSANCE. II. Auflage. Anregung zu häuslicher Kunſtpflege von GEORG HIRTH. Dieſes allgemein beliebte Prachtwerk bietet in Wort und Bild eine vollſtändige Anleitung zu ſtilvoller Innendekoration dar, ebenſo wichtig für den Liebhaber, als unentbehrlich für den Fachmann (Architekten, Maler, Schreiner, Tapezierer, Dekorateur etc.). Unter den 246 durchweg inſtruktiven, zum Theil mehrfarbigen Abbildungen befinden ſich 40 Anſichten von ganzen Zimmern und dekorativen Gruppen, in den reichſten wie beſcheidenſten Verhältniſſen. Bei der immer allgemeiner werdenden Vorliebe für behagliche und ſchöne Häuslichkeit empfiehlt ſich das Werk insbeſondere als Geſchenk für Verlobte und junge Eheleute. Preis broch. 14.40 M., eleg. geb. 17.40 M.



LIEBHABER-BIBLIOTHEK

ALTER ILLUSTRATOREN

in Facſimile-Reproduktion. Bisher erſchienen: *Joſt Amman's Frauentrachtenbuch* (deutſche Ausgabe) M. 4.—, in Leder geb. M. 6.40, lateiniſche Ausgabe M. 2.— theurer); desſelben *Kartenſpielbuch* oder *Charta Lusoria* (M. 4.—, geb. M. 6.40); *Joſt Amman's Wappen- und Stammbuch* broch M. 7.50, in Leder geb. M. 10.—, in Schweinsleder M. 14.—; *Tobias Stimmer's Bibel* vom Jahre 1576, broch. M. 7.50. in Leder geb. M. 10.—, in Schweinsleder M. 14.—; *Virgil Solis Wappenbüchlein* vom Jahre 1555, broch. M. 5.—, in Leder geb. M. 7.50.

NEUE BRIEFE MIT ALTEN BILDERN.

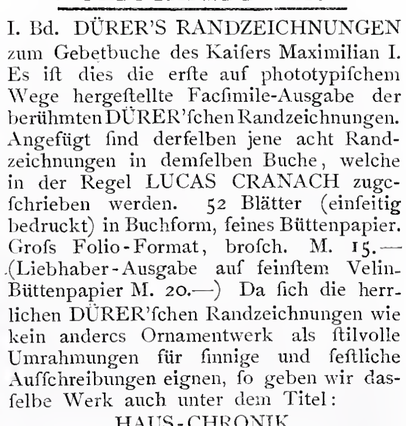
Jede Serie enthält in feſtem Carton 24 Briefbogen mit alten Vignetten von DÜRER, BURGKMAIR, CRANACH, H. S. BEHAM, ALDEGREVER, JOST AMMAN, FRANÇOIS BOUCHER u. v. a., nebſt der entſprechenden Anzahl von Couverts. Preis jeder Serie M. 4.— (Erſchienen ſind **6** Serien.)

KULTURGESCHICHTLICHES BILDERBUCH

aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, herausgegeben von Dr. GEORG HIRTH. Das Werk beſteht aus Facſimilewiedergaben von alten Holzſchnitten, Kupferſtichen, Radirungen und Zeichnungen. Gegenſtände der Reproduktion ſind hauptsächlich *Porträts* berühmter und intereſſanter Perſönlichkeiten, *Koſtüm- und Genrebilder*, Darſtellungen von *Jagden*, *Kriegs- und Gerichtsſcenen*, *Spielen*, *Tänzen* und *Bädern*, *Feſtzügen*; Schilderungen des *höfiſchen* und *bürgerlichen* Lebens, *Städteanſichten* und *Marktbilder*, endlich moraliſche und politiſche *Allegorien*, *Myſterien*, *Curioſa* etc. Hervorragende Meiſter dreier Jahrhunderte und verſchiedener Nationen — wir nennen aus der groſsen Zahl nur die Namen Dürer, Burgkmair, Amman, Callot, Hollar, Watteau, Chodowiecki — liefern in überreicher Fülle den Stoff zu dieſem Werke, welches an Originalität ſowie an kunſthiſtoriſchen Werth von keinem ähnlichen übertroffen wird. I. Band, 555 Abbildungen auf 390 Seiten, Folio-Format, broſch. M. 30.—, geb. M. 35.— Liebhaberausgabe einſeitig auf Kupferdruckpapier M. 60.—



ALBRECHT DÜRER'S FEDERZEICHNUNGEN UND HOLZSCHNITTWERK.



I. Bd. DÜRER'S RANDZEICHNUNGEN zum Gebetbuche des Kaiſers Maximilian I. Es iſt dies die erſte auf phototypiſchem Wege hergeſtellte Facſimile-Ausgabe der berühmten DÜRER'ſchen Randzeichnungen. Angefügt ſind derſelben jene acht Randzeichnungen in demſelben Buche, welche in der Regel LUCAS CRANACH zugeſchrieben werden. 52 Blätter (einſeitig bedruckt) in Buchform, feines Büttenpapier. Groſs Folio-Format, broſch. M. 15.— (Liebhaber-Ausgabe auf feinſtem Velin-Büttenpapier M. 20.—) Da ſich die herrlichen DÜRER'ſchen Randzeichnungen wie kein anderes Ornamentwerk als ſtilvolle Umrahmungen für ſinnige und feſtliche Aufſchreibungen eignen, ſo geben wir dasſelbe Werk auch unter dem Titel:

HAUS-CHRONIK



aus. Für die Zwecke eines ſtilvollen »Stammbuches«, ſei es daſs darin eine Familienchronik oder Erinnerungen an Freunde ihren Platz finden ſollen, dürfte ſchwerlich ein reicherer, gleich künſtleriſcher Schmuck zu finden ſein. *Dieſe* Ausgabe iſt auch mit leeren Blättern durchſchoſſen. Broſch. M. 16.—, in Schweinsleder geb. M. 30.—, auf feinſtem Velin-Büttenpapier je um 6 M. mehr.

☞ **Ausführliche Kataloge über unseren Kunstverlag werden gratis abgegeben.**

G. HIRTH's Verlag in München & Leipzig. (1)

Nicolaische Verlags-Buchhandlung, R. Stricker, Berlin C. 2., Brüderstraße 13.

Handzeichnungen von Karl Friedrich Lessing.

Erste Lieferung: 10 Blatt in Lichtdruck, gr. Folio. M. 15.—

Zum ersten Male gelangen hiermit diese Schöpfungen des berühmten Landschaften- und Historienmalers in Lichtdruck nach den Originalen zur Veröffentlichung; für Künstler und Sammler ein höchst schätzbares Material.

Inhalt der ersten Lieferung: Der Kirchhof. — Heinrich IV. flüchtet von der Harzburg. — Burg mit ausziehenden Reitern. — Barbarossa vor Mailand. — Die Polenwache. — Landschaft mit Bach und weißer Wolke. — Kreuzfahrer in der Wüste. — Schlesische Landschaft mit Kiefern. — Gebirgsschlucht mit Kriegerstaffage. — Luther verbrennt die Bannbulle.

Zwei weitere Lieferungen folgen in kurzer Zeit nach.

Das

Leben der Jungfrau Maria von Albrecht Dürer.

Mit einem einleitenden Gedicht von Herm. Kletke.

20 Blatt in Lichtdruck. Cab.-Ausg., in reich verzierter Mappe. M. 10.—

Der Triumphwagen des Kaisers Max

von **Albrecht Dürer.**

5 Blatt in Lichtdruck. gr. 4°. M. 3.—

Heraldische Meisterwerke

von der Internationalen Ausstellung für Heraldik zu Berlin im Jahre 1882.

In Lichtdruck dargestellt mit erklärendem Text

von Professor **Ad. M. Hildebrandt.**

100 Tafeln groß Folio in hocheleganter Calico-Mappe mit reicher Deckelpressung, 140 Mark, in Saffianleder-Mappe 150 Mark. (Auch in 10 Lieferungen à 15 Mark zu beziehen.)

Dieses Werk enthält die getreuen Abbildungen der werthvollsten Kunstgegenstände, welche sich im Besitz **Seiner Majestät des Deutschen Kaisers, des Kronprinzen des Deutschen Reichs, der Prinzen des Preußischen Königshauses und sämmtlicher deutscher Fürsten** befinden. Auch die vornehmsten adeligen und Patrizier-Familien, Künstler, kunstgewerblichen Institute und Kunsthandwerker, sowie die berühmtesten Sammlungen Deutschlands haben uns ihre besten und herrlichsten Schätze zur Verfügung gestellt. Bisher existirte kein Werk, das kunstvoll hergestellte Wappen und Siegel, Waffen und Rüstungen aller Art, Erzeugnisse der Goldschmiedekunst und Metallindustrie, Steingravirungen, Sculpturen, Holzschnitzereien, Majoliken und Porzellane, gemalte und geschliffene Gläser, Arbeiten in Meerschaum und Elfenbein, gepreßte und geschnittene Lederwaaren, Erzeugnisse der Textilindustrie, Stickereien, seltene Kunstdrucke etc. etc. in dieser künstlerischen Ausführung und in gleicher Vollständigkeit veranschaulicht.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen. (1)

In unterzeichnetem Verlage ist erschienen:

Anleitung
zur
Erhaltung und Reinigung
von
Gemälden, Kupferstichen etc.
von
Dr. Lucanus,
Apotheker.

4. Auflage. Preis 2 Mark.

Die „Neueste Erfindungen und Erfahrungen" schreiben darüber:

„Das vorliegende Buch, welches ungemein viel Praktisches und auch Anregendes enthält, hat seinen Vater verloren, weshalb es die Verlagshandlung allein in vierter Auflage dem Publikum vorführt. Besonders lesens- und für die Praxis beachtenswerth sind die Mittheilungen über die Conservirung von Kupferstichen, Lithographien, Zeichnungen und Aquarellbildern, welche sich durch eine vortreffliche Klarheit und sehr bestimmte Ausdrucksweise — ein Vorzug des Buches überhaupt — auszeichnen."

Gegen Einsendung von 2 Mk. in Briefmarken wird dasselbe von der Verlagshandlung franco übersandt. Ausserdem nehmen alle Buchhandlungen Bestellungen entgegen (1)

Helm'sche Buchhandlung (A. Eggers) in Halberstadt.

Im Verlage von **Ebner & Seubert in Stuttgart** erschien soeben:

GRUNDRISS
der
Kunstgeschichte
von
Wilhelm Lübke.

Neunte durchgesehene Auflage.

2 Bde mit 619 Holzschnitt-Illustr. u. dem Porträt des Verfassers.

gr. 8. broch Preis 14 M. 40 Pf.
Eleg geb. 16 M. 40 Pf.

GESCHICHTE
der
Renaissance in Deutschland
von
Wilhelm Lübke.

Zweite verbesserte u. vermehrte Aufl.
2 Abtheilungen mit 382 Illustr.

gr. 8. broch. Preis 28 M.
Eleg. geb. 34 M.

LEITFADEN
für den
Unterricht in der Kunstgeschichte,
Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik.

Sechste vermehrte u. verbesserte Aufl.
Mit 134 Illustrationen.

gr. 8. broch. Preis 3 M.; eleg. geb. 3 M. 75 Pf.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Leipzig, Querstr. 2, I,

Vertretung und **Musterlager** der photographischen Anstalten von Ad. Braun & Co. in Dornach — Giacomo et figlio Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig — C. Bertoja in Venedig — C. Pini in Florenz u a m., liefert Alles von diesen, wie auch von andern hier nicht genannten Firmen Verlangte **schnell, in tadellosem Zustande** u. zu den **wirklichen Originalpreisen laut Original-Katalogen,** die auf Wunsch umgehend p. Post zugesandt werden. (6)

Musterbücher

stehen jederzeit zur Verfügung.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke ꝛc.), mit 4 Photographien nach **Kiesel, Murillo, Grützner, Franz Hals,** ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (9)

Verlag von Paul Bette, Berlin.

Die Silberarbeiten
von
Anton Eisenhoit aus Warburg.

14 Tafeln Folio in Lichtdruck.

Mit Text von Prof. Dr. Julius Lessing.

In Mappe 30 *M.* (1)

Neuer Verlag von **J. C. B. Mohr** in **Freiburg i. B.**

Winckelmann's **Briefe** an seine Züricher Freunde. Nach den auf der Züricher Stadt-Bibliothek befindlichen Originalen in vermehrter und verbesserter Gestalt neu herausgegeben von Professor Dr H. Blümner in Zürich. Klein 8. M. 5. —.

Hierzu vier Beilagen: eine von E. H. Schroeder in Berlin, eine von Bruno Meyer in Karlsruhe, eine von Paul Neff in Stuttgart und eine von G. Eichler in Berlin.

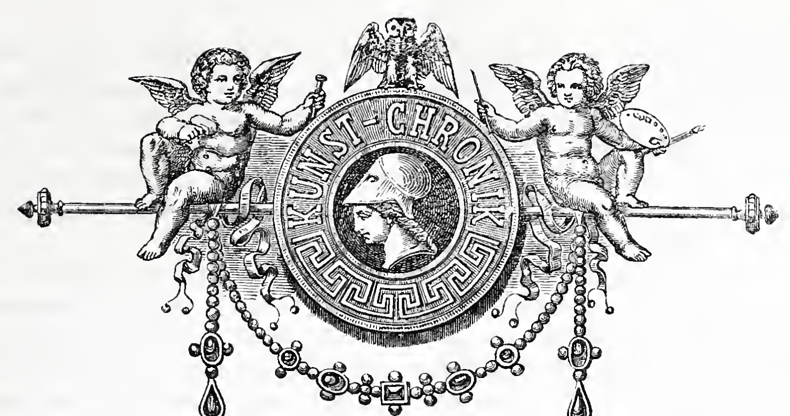
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

7. December



Nr. 8.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Denkmal Johann Winckelmanns.

Eine ungekrönte Preisschrift Johann Gottfried Herders aus dem Jahre 1778.)

(Schluß.)

Was nun die Preisschrift selbst betrifft, so müssen wir uns darauf beschränken, einzelne charakteristische Stellen daraus mitzuteilen, charakteristisch sowohl für Winckelmann als auch für Herder selbst, und im übrigen ihren Inhalt kurz zu resumiren. Allein man wird schon hieraus erkennen, daß die Schrift zu dem Schönsten zählt, was über Winckelmann veröffentlicht worden ist. Der Eingang lautet folgendermaßen*):

„Zuförderst erbitte ich mir die Freiheit, als Deutscher über Winckelmann Deutsch schreiben zu dürfen. Winckelmann war ein Deutscher und bliebs selbst in Rom. Er schrieb seine Schriften auch in Italien Deutsch und für Deutschland, nährte die Liebe zu seinen Landsleuten und zu seinem Vaterlande auch in jener Ferne; schien endlich nicht sterben zu können oder zu sollen, bis er die Nation wieder gesehen, die sich im Grunde so wenig um ihn bekümmert hatte. — — Die Schreibart seiner Schriften wird bleiben, so lange die Deutsche Sprache dauert; ein großer Theil ihres Inhalts und ihr Geist wird sie überleben, warum sollte also Winckelmann, wie ers im Leben war, auch noch nach seinem Tod verbannt werden und vor einem Deutschen Fürsten, mitten in seinem Vaterlande, im Kreise der Ersten Akademie, die seinem Studium in Deutschland gestiftet worden, eine Lobrede in fremder Sprache und nach einer Weise erhalten müssen, die ihm im Leben nicht die liebste war? Ich schreibe Deutsch. Verdients meine Schrift, so werde sie übersetzt; wo nicht, so bleibe und daure sie, ein Deutsches Denkmahl, ein roher ungebildeter Stein mit Winckelmanns Name beschrieben und wie ein einsamer Grabhügel, dem Andenken eines Helden heilig".

Herder verwahrt sich alsdann dagegen, eine Lobschrift im gewöhnlichen Sinne des Wortes geben zu wollen; nur durch ein demütiges Opfer wolle er Winckelmann ehren. Er berührt zunächst die frühesten trübseligen Lebensumstände Winckelmanns und fährt fort:

„In seiner verschämtesten Armuth und Niedrigkeit, ohne einige bestimmte Aussicht, wohin er je kommen und wozu ihn das Glück brauchen würde, strebt er schon mit dem edlen Stolze, mit dem unbefriedigten, aber auch unauslöschlichen Gefühl für Freiheit, Freundschaft, Einfalt und Sinn der Alten, er weiß selbst nicht wohin, er weiß selbst nicht wozu? Welch ein Haß und Abscheu, den er gegen die neuere Wortkrämerei, gegen barbarische, kriechendstolze und sich in satter Dummheit blähende Magisterkünste äußert! — Er dürstet nach dem gesunden Menschenverstande und simpeln Sinn der Alten, nach ihrer einfachen Art des Lebens zu genießen und dasselbe rühmlich, zu einem edlen Zwecke doch etwas in der Welt ausgerichtet zu haben und nach zu lassen ein Denkmahl seiner! so sein Leben zu gebrauchen. Laßet es sein, daß dies ein Traum, daß es Romantische Ideen waren; genug, sie waren auch in den folgenden Zeiten der Geist und die Wurzeln seines Lebens; ohne sie wäre nie ein Winckelmann geworden. Über die Alten schreiben, sie dollmetschen und kommentiren, ohne

*) Herders Schreibweise ist im Nachfolgenden beibehalten.

Gefühl für sie, für ihre Tugenden und Lebensweise, kurz ohne auch praktisch etwas von ihrem Sinne zu haben, gibt bei aller Gelehrsamkeit und Wortkänntniß ewig dumme Sophisten und Pedanten. Ists nicht ein falsches Lob und eine Lüge, die sie uns höhnisch ins Gesicht zurück werfen würden, wenn wir ihre Denkart loben und von Jugend auf als Antipoden ihrer Denkart leben? ihre Werke und Geist bewundern und den völlig entgegengesetzten Geist in unsern Werken darstellen und der Nachwelt zu verachten geben? — — — Dieser Sinn und Geist für die Alten, auch im Gebrauch der Gelehrsamkeit und in der Anwendung seines Lebens, war Winckelmanns Wurzel, der Punkt, wo er ausging und auf den er immer zurückkam. Er betrachtete sich als einen Alten, der wie sie schreiben, leben und denken sollte. Ohne Zweifel gehört Winckelmanns Armuth und Mäßigkeit, in der er sich das Ansehn eines Griechischen Weisen zu geben wußte, auch hieher, leider! der gewöhnliche Weg, wie, in Deutschland zumal, gute Leute werden müssen. — — — Aber so ists in Deutschland lange gewesen und wird vielleicht noch lange, weder zum Ruhm, noch zum Vortheil der Nation, so bleiben. Denn woher kommts, daß das Sprüchwort: Sic vos, non vobis! von jeher der Deutschen Schicksal gewesen? woher kommts, daß sie immer die besten Erfindungen gemacht und nicht genutzt haben? und am Ende nur immer die Stiege, der Fußtritt gewesen sind, auf die eine andere Nation mit leichter Mühe steigt, um sich darauf mit schwerem Anstande zu brüsten? Nichts und die liebe Dürftigkeit ist der Punkt, von dem der Literator, das Genie, der Mann von Talent und Fleiße ausgeht, und oft derselbe Punkt, wohin er am Ende wieder gelangt, wenn er nicht Nebendingen als dem Hauptwerk fröhnet".

Herder verbreitet sich alsdann über die seinerzeit auch Winckelmann gegenüber von künstlerischer Seite geltend gemachte Forderung, daß niemand als ein Künstler selbst von Kunst reden, schreiben, urteilen oder beinahe nur Kunst genießen und ansehen dürfe, und führt diese verkehrte Ansicht gebührender Maßen ad absurdum. Es sei dasselbe, wenn man verlangen wolle, daß der Koch nur für Köche kochen und der Straßenfeger nur für Straßenfeger fegen dürfe.

Winckelmanns Erstlingswerk enthält seine Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst und wird von Herder sehr hoch gehalten. „Die Schreibart dieses Werkchens, sagt er unter anderem, ist wie der Keim zu seiner künftigen Schreibart und überhaupt hat man mit diesen Gedanken beinahe den Umriß von Winckelmanns Seele und römischem Leben: den Punkt, von dem er ausging, die Liebe des Schönen in der Kunst der Griechen, und den Punkt, wohin er wollte, ihre natürliche und schöngebildete Denkart wieder rege zu machen in dem Zeitalter, worin er lebte".

Winckelmanns Auffassung des Apoll vom Belvedere als des Schlangentöters bekämpft Herder und erklärt das berühmte Werk als Bild des zürnenden und strafenden Gottes, wie er am Eingang der Ilias so treffend geschildert ist.

Über dessen kleine Schrift von der Fähigkeit, das Schöne in der Kunst zu empfinden urteilt Herder wiederum sehr günstig. Er bemerkt dabei u. a.: „Man hats ihm verübelt, daß er sich seit Plato für den Ersten Lehrer des Schönen halte; auf die Weise aber wie ers meint dörfts gerade keine Lästerung sein. — — — Freilich finden sich selbst in den barbarischen, scholastischen Zeiten, selbst, wo man es am wenigsten suchen würde, in Kirchenvätern, Brocken oder Goldkörner darüber; aber einen Plato des Schönen, der Griechischen Kunst, wie Winckelmann ihn im Sinn hatte, wo findet man ihn? Die Künstler lehrten nicht, oder sie lehrten als Künstler, jeder in seiner Kunst, aus seinem Gesichtspunkt, in seiner Werkstätte, bis, wie Winckelmann meinte, Er und sein Freund Appelles-Mengs lehrten".

Herder kommt nun zu Winckelmanns Hauptwerk, zu seiner Kunstgeschichte, die er gegen die unberufenen Krittler energisch verteidigt. „Es gehörte Winckelmanns erhabener, kühner, kleine Mängel und Fehler völlig verachtender Genius dazu, schreibt Herder, an solch ein Werk nur denken, geschweige als Fremdling, nach dem Fleiß einiger wenigen Jahre daran Hand legen zu wollen, und siehe, gewißermaasse hat ers vollendet. In dem Walde von vielleicht 70000 Statuen und Büsten, die man in Rom zählet, in dem noch verwachsenen Walde betrüglicher Fußtapfen, voll schreiender Stimmen rathender Deuter, täuschender Künstler und unwißender Antiquare durch ziemlich lange Zeiten hinunter, endlich in der schrecklichen Einöde alter Nachrichten und Geschichte, da Plinius und Pausanias, wie ein paar abgerißene Ufer dastehn, auf denen man weder schwimmen, noch ernten kann; in einer solchen Lage der Sachen ringsumher an eine Geschichte der Kunst des Alterthums denken, die zugleich Lehrgebäude, keine Trümmer, sondern ein lebendiges Volkreiches Thebe von sieben Pforten sei, durch deren jede Hunderte ziehen; gewiß das konnte kein Kleinigkeitkrämer, kein Krittler an einem Zeh im Staube".

Winckelmanns Geschichte der Kunst sollte nicht blos Geschichte, sondern Lehrgebäude der Kunst des Alterthums sein und das ist sie, zumal dem Ersten Theil nach, historisches Lehrgebäude. Nur dies sei Winckelmanns Zweck gewesen und hätte es nur sein können, weil eine eigentliche Geschichte der Kunst zu schreiben für ihn noch nicht möglich war. „Er hinter-

ließ also die Arbeit einem anderen und trieb **sein** Werk. Wie hätte er eine **vollständige** Geschichte schreiben können? Wie ist eine Geschichte der Kunst, die ganz und wahr und vollständig sei, möglich? Wer könnte sie anders schreiben als die ewigen Genien und Schutzengel der Kunst Griechenlands, Aegyptens, Etruriens und der übrigen Kunstvölker, wenn sie im Himmel unsichtbar Akademie halten. — — — Hätte Winckelmann auf solchem Wege anfangen wollen; seine Geschichte der Kunst läge wo alles Ungebohrne liegt".

Herder ist, wie man sieht, im höchsten Grad gerecht gegen Winckelmann, indem er auf seine Intention, auf sein Wollen eingeht, aber gerade diese seine Gerechtigkeit macht ihn auch nicht blind gegen seine Fehlgriffe. So wendet er sich in seinen weiteren Ausführungen gegen Winckelmanns Annahme, als hätten die Griechen alles nur aus sich selbst genommen. Und hier offenbart sich schon der tiefe welthistorische Blick Herders, welcher uns eine weite Perspektive bis zu den Völkern des alten Orients eröffnet. Es erscheint kaum glaublich, daß es nach Herder bis auf die neuere Zeit herab Verteidiger der Annahme geben konnte, die Griechen seien reine Autodidakten gewesen.

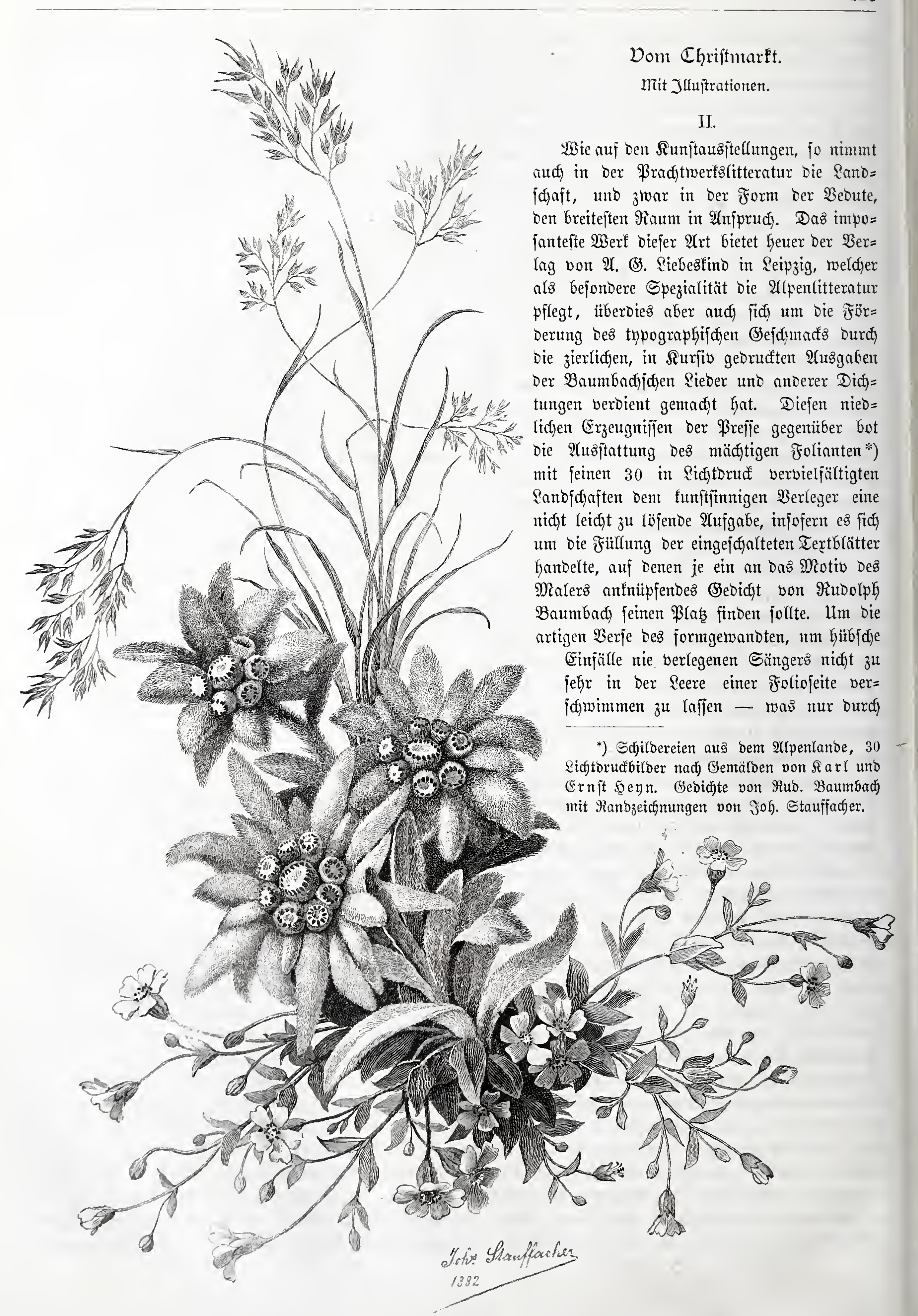
„Jedes Volk, so fährt Herder fort, kann sich eine Sprache erfinden; hat sich aber desshalb auch jedes die seinige erfunden? Waltet hier nicht der Familien-Geschlechter-Völkerzusammenhang, das natürlichste Band in der Welt, ob? Jedes Volk kann sich seine Götter erfinden; hat es sich dieselbe deßhalb erfunden? Und wenn schon nach Herodots Zeugniß (das hier nur als Muthmaassung des ältesten Geschichtsschreibers gelten mag, der die Sache mindstens näher als wir, kannte) — wenn nach ihm die meisten Götter der Griechen Aegyptisch waren oder mit Aegyptischen eine Ähnlichkeit hatten; woher diese, als aus einem gemeinschaftlichen Ursprung und Vaterlande? Und konnten Götter, woher es auch sei, nach Griechenland kommen ohne Begriff der Bilder und Gestalten, unter denen sie verehrt wurden, da ja eben das Bild den Abgott schuf und vestHielt? Mithin knüpft schon der Stammes- und Religionszusammenhang auch die Begriffe der Kunst weiter an: denn aus ihrem Boden waren die Griechen noch nicht gewachsen, sie winken selbst, insonderheit ihrer Kultur, auf Asien und Aegypten. Diese hatten Abgötterei, Kunst und Baukunst, da Griechenland noch in Barbarei lag: und bekams etwas aus diesen Ländern, so muste es solches in Hüllen und Vehikeln, die dort bräuchlich und heilig waren, erhalten. — — —"

„Wie die Menschen in Geschlechtern, so werden auch die Völker durch Land und Zeit und Gegend, durch Lehre und Unterweisung gebunden, und dies Land ist die gemeinste, bekannteste, ächte Natur, nicht die Erfindung jeder Sache, die längst erfunden ist und gerade vor uns stehet, aus sich selbst. Wenn wir den wenigen Nachrichten der Griechen trauen, so flogen die ältesten Bildhauer der Griechen, eben weil ihrer noch so wenig waren, weit umher, arbeiteten in Samos und Kreta, Olympia und Athen und ließen Denkmahle der Kunst nach; wer wollte nun mit den Ländern Grenze setzen, worinn noch Barbarei lag und es ihnen unmöglich finden, sich in die Nähe hinzustehlen, wo Vorbilder ihrer Kunst in Lehre und alter Übung dastanden? War ihnen Asien und Aegypten für Wissenschaft und Götterlehre, Einrichtung und Regierung nicht verschlossen, wie's so viele Reisende damals zeigen; warum sollts denn für den Mechanismus einer Bildsäule verschloßen gewesen sein? was ist geheimer, Götterlehre, Weisheit und das Innere einer Landesregierung, oder Kunst und Werkstätte und Mechanismus? — — — Es wäre nicht Griechische Klugheit, sondern etwa Scythische Dummheit gewesen, Asiaten und Aegyptern so nah zu seyn und die Hand vors Gesicht zu halten, als ob diese mit Kunst und Vorbilde nicht auf der Welt wären. — —"

Sehr fein sind endlich die Bemerkungen Herders über die Kunst der Aegypter, und hohen Schwung nimmt seine Sprache an, da er des tragischen Endes gedenkt, das Winckelmann beschieden war, und er von der Betrachtung dieses seltenen Mannes und seiner Werke Abschied nimmt. „Ruhe sanft! Du liegest ohne Denkmal und dies Blatt kann nicht hingehn, es dir dort, wo du ruhest, zu werden; aber Deine Schriften sind Denkmal und Dein Geist wolle noch lange über uns und Italien schweben! — — —"

„Und sodann wünsche ich, schreibt Herder am Schluß, daß der Geist Winckelmanns, dieser griechische Dämon, der über ihn gekommen war und mit ihm entflohen ist, sich auf einen Künstler senke, der Winckelmanns Theorie zur That mache und seine Ideen mit Fleisch und Blut in Werken des Sonnenstrahls oder des Marmors vermähle und belebe. Alle Untersuchungen der Alterthumsforscher bahnen nur Weg dem Genie, das durch Zauberkräfte der Medea dies Alterthum wieder erweckt und darstellt. Die gefühlvollste Theorie des Schönen, auch mit Einfalt, Würde und Kraft der Alten vorgetragen, wie sie Winckelmann vortrug, ist nur Wink auf den, der kommen soll, den neuen Rafael und Angelo der Deutschen, der uns Griechische Menschen und griechische Kunst schaffe. Das war der Punkt, von dem Winckelmann ausging und auf den er alle seine Kenntniß des Alterthums hinführte. Ob der Punkt möglich? und bald zu hoffen sei, entscheide ich nicht, aber wenigstens soll Künstler, Alterthumsforscher, Regent und Philosoph, Erzieher der Menschen und Literator mit Winckelmanns Würde, Geist und Eifer danach streben."

G. Wittmer.



Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

II.

Wie auf den Kunstausstellungen, so nimmt auch in der Prachtwerkslitteratur die Landschaft, und zwar in der Form der Vedute, den breitesten Raum in Anspruch. Das imposanteste Werk dieser Art bietet heuer der Verlag von A. G. Liebeskind in Leipzig, welcher als besondere Spezialität die Alpenlitteratur pflegt, überdies aber auch sich um die Förderung des typographischen Geschmacks durch die zierlichen, in Kursiv gedruckten Ausgaben der Baumbachschen Lieder und anderer Dichtungen verdient gemacht hat. Diesen niedlichen Erzeugnissen der Presse gegenüber bot die Ausstattung des mächtigen Folianten*) mit seinen 30 in Lichtdruck vervielfältigten Landschaften dem kunstsinnigen Verleger eine nicht leicht zu lösende Aufgabe, insofern es sich um die Füllung der eingeschalteten Textblätter handelte, auf denen je ein an das Motiv des Malers anknüpfendes Gedicht von Rudolph Baumbach seinen Platz finden sollte. Um die artigen Verse des formgewandten, um hübsche Einfälle nie verlegenen Sängers nicht zu sehr in der Leere einer Folioseite verschwimmen zu lassen — was nur durch

*) Schildereien aus dem Alpenlande, 30 Lichtdruckbilder nach Gemälden von Karl und Ernst Heyn. Gedichte von Rud. Baumbach mit Randzeichnungen von Joh. Stauffacher.

eine der Natur der Lyrik widerstreitende, außergewöhnlich große Schrift hätte erreicht werden können — wurde in Johann Stauffacher ein Künstler zu Hilfe gerufen, der Blumen- und Laubwerk neben den Versen hervorsprießen ließ und zwar nicht im Sinne einer ornamentalen Einfassung sondern in einer freien, der Eigentümlichkeit der Pflanzen angemessenen Bewegung der Ranken, Blätter und des Gezweigs. An diesen sorgfältigen Zeichnungen nach der Natur wird der Botaniker ebensoviel Gefallen finden, wie der Kunst- und Naturfreund, insbesondere derjenige, der zu den in den Bergen heimischen Kindern Flora's eine besondere Zuneigung hegt. In dem Schwarz und Weiß des Holzschnittes kommt die Farbe der Blätter und Blüten ebenso wie ihre Struktur so lebendig zur Anschauung, als ob man den unmittelbaren Eindruck der Natur selbst empfänge. Die Edelweißstaude, die uns der Verleger gestattet aus seinem Garten in unsere Spalten zu verpflanzen, wird des Gesagten Zeuge genug sein. — Aber wir haben uns bis hierher nur um die Zuthat gekümmert, um das, was die Bildersammlung zum Buche gemacht hat. Auch den „Schildereien" der beiden Brüder Heyn muß man ein lebendiges Gefühl für jede Art der Naturerscheinung nachrühmen. Sie führen uns vom Salzkammergut ins bayerische Gebirge, von dort nach Tirol und die Schweiz bis an die Gestade des Lago maggiore; wir sehen die Jahreszeiten wechseln und die Stimmung der Landschaft variiren vom klaren sonnigen Morgen bis zur träumerischen Mondnacht, vom lichten Wintertage bis zum gewitterschwülen Sommerabend; bald haben wir die öde Einsamkeit der Gletscherwelt in unmittelbarer Nähe, bald eröffnet sich uns vom



Aus „Nordland-Fahrten". Verlag von Ferd. Hirt u. Sohn in Leipzig.

Thale aus der Blick in ein großartiges Gebirgspanorama, bald wieder weilen wir mit Behagen am Gelände der fruchtbaren Seeufer inmitten einer üppig sich entfaltenden Vegetation. Das Ganze ist in der That ein Werk von monumentaler Pracht und ein reicher Quell des Schönen, an dem Auge und Gemüt sich an den langen Wintertagen sattsam erfrischen können.

Das schon im vorigen Jahre (Seite 133) von uns näher charakterisirte Werk: Nordlandfahrten, malerische Wanderungen durch Norwegen, Schweden &c. (Leipzig, Ferd. Hirt & Sohn) ist in diesem Jahre mit der 24. Lieferung, wenigstens dem ursprünglichen Programm nach, vollendet. Der Erfolg hat die Verlagshandlung indes veranlaßt, den drei fertigen Bänden noch einen vierten folgen zu lassen, der Holland und Dänemark behandeln und ebenfalls acht reich illustrirte Lieferungen umfassen wird. Aus der Schlußlieferung des dritten Bandes, der die Naturschönheiten der normännischen Inseln schildert, teilen wir die Ansicht der Portalet Bai auf Jersey mit, welche von den malerisch behandelten Holzschnitten, mit denen fast Seite um Seite gefüllt ist, eins der schönsten Beispiele giebt. Der neue Band wird zwar nicht ganz auf deutschem Boden erwachsen, aber neben englischen Clichés auch Originalarbeiten deutscher Künstler bringen, von denen wir Joh. Gehrts, P. Wagner, O. Strützel, H. Heubner namhaft machen. Die erste Lieferung beschäftigt sich mit Amsterdam und bietet neben einer Anzahl Trachtenbilder einige jener überaus malerischen Straßenprospekte, an denen keine Stadt Hollands so reich ist wie gerade Amsterdam; außerdem sind einige der interessantesten Gebäude der Stadt, so das Stadthaus (Paleis) und die „Wester Kerk“, in trefflicher Weise dargestellt.

Von einem anderen mit englischen Holzschnitten und Stahlstichen ausgestatteten Unternehmen berichteten wir auch schon im vorigen Jahre: Palästina in Wort und Bild nebst der Sinai-Halbinsel und dem Lande Gosen. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt). Das umfangreiche Unternehmen ist bis zur 25. Lieferung gediehen. Es erschließt einen Teil der orientalischen Welt, welcher bisher zwar oft in Worten geschildert, aber selten mit dem Zeichenstift und dem Pinsel in eingehender Weise zu unserer Kenntnis gebracht wurde. Die Landschafts- und Architekturbilder sind, wie es scheint, nach getuschten oder grau in grau gemalten Originalen von den Holzschneidern mit großer Sorgfalt ausgeführt; doch macht sich hier und da doch der Mangel einer klaren und festen Zeichnung, namentlich in den Figuren bemerkbar, die überhaupt die schwache Seite des ungenannten Illustrators bilden. — In bezug auf diesen letzten Punkt verdient ein mit italienischen Holzschnitten gezierter, ebenfalls ein Stück der muhamedanischen Welt vor uns ausbreitender Band mit Auszeichnung hervorgehoben zu werden: Marokko von Edmondo de Amicis (Wien, Hartleben). Veranlaßt wurde diese gemeinsame Arbeit eines trefflichen Schriftstellers und eines ebenso trefflichen Zeichners, namens Biseo, durch eine Reise, welche eine Gesandtschaft des Königs von Italien im Jahre 1878 nach dem halbcivilisirten Mohrenlande unternahm. Die Skizzen Biseo's tragen überall den Stempel der feinen und schnellen Beobachtungsgabe, mit welcher er sowohl die äußere Erscheinung der Dinge als auch das Wesen der Menschen nach Rasse, sozialer Stellung und individuellem Charakter erfaßt hat.



Aus Amicis „Marokko“, illustrirt von Biseo.

Auch eine Sammlung von Reisefrüchten bietet uns in diesem Jahre wieder der wegen seines frischen Humors stets willkommene Hugo Kauffmann. In der Sommerfrisch — wie der Titel lautet — hat er die Porträtgalerie zusammengelesen, welche die Verlagshandlung von Bonz & Komp. in Stuttgart in einem hübschen Oktavbändchen, durch Lichtdruck vervielfältigt, vereinigt, und zu welcher Karl Stieler wiederum die poetische Zuthat in oberbayerischer Mundart geliefert hat. Es will uns übrigens bedünken, als

ob der schlechte Sommer wie auf die Qualität des „Heurigen“ so auch auf die Laune des Künstlers einigen Einfluß geübt habe, oder aber der Gott des Zufalls ist ihm nicht hold gewesen und hat ihn nicht die rechte Gesellschaft finden lassen, die zur Heiterkeit und zu fröhlichem Scherz einladet. Von den 22 Individuen, mit denen er uns durch seine getuschten Federzeichnungen bekannt macht, erwecken die wenigsten ein rein menschliches Interesse, das uns veranlassen könnte, ihre Bekanntschaft zu suchen. Immerhin giebt uns der Künstler wieder Gelegenheit sein handfertiges Geschick in der Wiedergabe hervorstechender Charakterzüge bei Jung und Alt zu bewundern.

Wir schließen für heute mit einem Hinweis auf eine andere, freilich auch anders geartete Sammlung von Genrefiguren, von denen wohl jede einzelne geeignet sein dürfte, wo sie sich einstellt, die Festfreude zu erhöhen. Wir meinen die von Fritz Gurlitt in Berlin in gelungenen Nachbildungen hergestellten Statuetten von Tanagra, deren schon früher in diesen Blättern mit Lob gedacht worden ist. Das dieser Nummer beigefügte Verzeichnis bietet des Guten so viel, daß die Wahl schwer hält. Sn.

Kunstlitteratur.

x. — **Das zweite Supplement der „kunsthistorischen Bilderbogen“** (Verlag von E. A. Seemann) liegt jetzt vollständig vor. Zu den bisher erschienenen Blättern (Nr. 319 bis 378) sind noch fünf polychrome Tafeln (Nr. 379—383) gekommen, welche dazu dienen sollen, von der farbigen Wirkung der griechischen Tempelbauten, von der Dekoration der inneren Wände römischer Profanbauten und von der Bemalung griechischer Thongefäße eine klare Vorstellung zu geben. Sämtliche Tafeln sind mit technischer Vollendung hergestellt; namentlich geben die nach Aquarellen von Emil Hesse in der lithographischen Anstalt von J. G. Fritzsche in Leipzig ausgeführten Darstellungen des dorischen und des ionischen Gebälks ein treffliches, durch den harmonischen Einklang der Farben ausgezeichnetes Bild von dem Anblick griechischer Tempel, wie er sich mutmaßlich dem Auge der Alten dargestellt hat. Wir möchten diesen schönen Blättern Eingang in alle höheren Lehranstalten wünschen, da sie vorzugsweise geeignet sind, bei der Jugend den Sinn für edle Formen und für feine Farbenstimmung zu wecken, ganz abgesehen von dem idealen Gewinne, der durch diesen wirkungsvollen Hinweis auf die Kultur des klassischen Altertums erzielt werden dürfte. Zur Erläuterung der Tafeln dient ein von Dr. Theodor Schreiber, Docent der Archäologie in Leipzig, verfaßter Text, welcher in Kürze alles zusammenfaßt, was in bezug auf den fraglichen Gegenstand nach den jüngsten Ergebnissen der Forschung als feststehend oder als wahrscheinlich angesehen werden kann.

-n **In Florenz** hat sich eine Gesellschaft unter dem Namen „Società di San Giorgio“ gebildet, welche eine für die Geschichte und das Studium der Renaissance-Architektur Italiens bedeutungsvolle Publikation vorbereitet. Es handelt sich darum, sämtliche Bauwerke Toskana's aus dem 15. und 16. Jahrhundert, soweit sie für die Kunstgeschichte von besonderem Interesse sind, in sorgfältigen Aufnahmen zur Darstellung zu bringen. Das berühmte Werk von Letarouilly über die Bauwerke Roms soll dabei als Muster dienen. Außerdem beabsichtigt die Gesellschaft Modelle von den bedeutendsten Palastfassaden in einer oder mehreren Axenbreiten, und zwar in dem Maßstabe von 1:25, anfertigen zu lassen und Abgüsse davon den technischen Unterrichtsanstalten aller Länder als Lehrmittel anzubieten. Zu gleichem Zwecke will sie auch von den schönsten architektonischen Details und ornamentalen Arbeiten Abformungen nehmen und in Gipsabgüssen zum Verkauf stellen. Das Unternehmen, an welchem der durch seine einschlägigen Arbeiten verdiente Architekt Fr. Otto Schulze in hervorragender Weise beteiligt ist, erfreut sich der lebhaftesten Unterstützung von seiten der italienischen und deutschen Behörden, und man hofft mit Hilfe derselben im Laufe von drei Jahren das vorgesteckte Ziel zu erreichen.

Kunsthistorisches.

⁂ **Vor dem Parthenon auf der Akropolis** ist, wie der Pol. Korr. aus Athen mitgeteilt wird, am 6. November bei der Hinwegschaffung des Schuttes eine Statue der Hera oder der Aphrodite gefunden worden. Gleichzeitig verlautet aus Epidauros, daß endlich der vermutete Tempel des Asklepios aufgedeckt worden sei, welcher reichliche Reliefbilder mit Motiven der Kentaurenschlacht aufweist.

Personalnachrichten.

Weimar. An Stelle von Alexander Struys, welcher nach den Haag übersiedeln wird, ist Albert Thedy zum Professor der Historienmalerei an der großherzoglichen Kunstschule ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Vierzig der schönsten Manuskripte der Hamiltonsammlung** und zwanzig Blätter aus dem Dante des Botticelli sind im Berliner Kupferstichkabinet zur Besichtigung für das Publikum ausgestellt worden. Bei dem Montiren der Botticellischen Zeichnungen hat man auch die schon in London entdeckte Inschrift wieder aufgefunden, welche, wenn es noch eines äußeren Beweises bedürfte, die Autorschaft Botticelli's über alle Zweifel erheben würde. Auf der Zeichnung zum 28. Gesange des Paradiso, wo Dante die neun Ordnungen der Engel sieht und Beatrice ihn über das Gesehene aufklärt, hält einer der Engel ein Blatt mit der Inschrift: Sandro di Mariano. Sandro di Mariano Filipepi ist bekanntlich der richtige Name des Künstlers, während Botticelli nur ein Bei- oder Spitzname ist. — Eine andere interessante Entdeckung ist in einem aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammenden Manuskripte gemacht worden, welches man für das Originalmanuskript des bekannten Reisenden Cyriacus von Ancona hält, der bekanntlich eine Anzahl antiker Denkmäler gesehen und beschrieben hat, die heute nicht mehr existiren. Man findet in dem Bande u. a. Zeichnungen vom Westgiebel des Parthenon, des Cellafrieses, des Turms der Winde u. s. w.

Vermischte Nachrichten.

⁂ **Ein Palast Heinrichs des Löwen.** Das endgiltige Schicksal der herrlichen, bei dem Abbruch des alten Schlosses Dankwarderode in Braunschweig vor etwa drei Jahren wieder aufgefundenen und damals von uns besprochenen Baureste eines Palastes Heinrichs des Löwen scheint, einer Mitteilung des Centralblattes der Bauverwaltung zufolge, noch immer sehr zweifelhaft. Über den hohen künstlerischen und geschichtlichen Wert derselben sind alle Kunstkenner einig; unter anderem verwendet sich der Konservator der Kunstdenkmäler in Preußen, v. Dehn-Rotfelser, in einem interessanten Schreiben sehr warm für die Erhaltung der Reste und stellt dieselben in Vergleich mit den hochinteressanten Prachtfassaden der berühmten Barbarossaburg und des vor kurzem wieder aufgefundenen Rathauses in Gelnhausen aus romanischer Zeit, neben welchen sie für die Erkenntnis des alten deutschen Profanbaues von höchster Bedeutung seien. Er hält es demnach für eine Ehrenpflicht Braunschweigs, die Fassade auf das pietätvollste zu schützen und der deutschen Kunstgeschichte zu erhalten, und spricht sich sehr zustimmend zu einem Plane der Braunschweigischen Regierung aus, welcher die Wiederherstellung der ganzen Burg Dankwarderode, einschließlich der malerischen Teile aus der Renaissancezeit, sowie ihre Verwendung als ein Museum für Landesaltertümer oder dergleichen bezweckt. Leider steht indes dem Restaurationsplane eine rührige Schar moderner

„Verschönerer" gegenüber, welche die im augenblicklichen Zustande allerdings wenig schöne Ruine aus dem Bilde der Stadt zu beseitigen strebt, und es wird auf den Beschluß des im Anfange Dezember zusammentretenden Landtags ankommen, ob derselbe die zur Ausführung des Regierungsplanes erforderlichen, auf etwa 100 000 Mark veranschlagten Mittel bewilligen wird.

*** **Über die Restaurationsarbeiten am Lübecker Rathause** schreibt man den „Hamburger Nachrichten" folgendes: Abgesehen von einem für die nächsten Jahre projektirten Durchbau des Innern und namentlich des Treppenhauses wird jetzt stückweise die Renovirung der Fassaden des alten Gebäudes vorgenommen. Nachdem bereits vor zwei Jahren der Ratssaal neu dekorirt und die herrliche Sandsteinfassade oberhalb der Börse im vorigen Jahre erneuert ist, geht man jetzt an die Verschönerung und stilgemäße Ausschmückung der nach der Marktseite belegenen Front des Gebäudes, des sogen. langen Hauses und desjenigen Teiles des Rathauses, welcher im ersten Stock die durch ihr Schnitzwerk berühmte Kriegsstube (von 1595) enthält. Am langen Hause ist die Einförmigkeit des Schieferdaches durch Anbringung einer Anzahl erkerartiger Türmchen in geschmackvoller Weise unterbrochen. Vor allem aber sind es bereits seit einer Reihe von Jahren die kunstvollen Holzschnitzereien der Kriegsstube, an deren sorgfältiger und mühevoller Restaurirung und teilweiser Ergänzung mit unermüdlichem Fleiße und Aufwand namhafter Kosten gearbeitet wird. Die Förderung dieser Arbeit schreitet naturgemäß nur langsam fort, doch ist die Fertigstellung des Kunstwerks in einigen Jahren zu erwarten. Die durch Schnitzereien abwechselnd mit Holzintarsien in reichster und geschmackvollster Ausführung verzierte Wandbekleidung bildet den Hauptschmuck des altertümlichen Saales. Nachdem die Renovirung desselben fertiggestellt ist, wird beabsichtigt, auch den Plafond des Raumes, welcher bisher keine Täfelung besitzt, mit einer entsprechenden Dekoration zu versehen und zu dem Zwecke namhafte Künstler zur Einreichung von Entwürfen für eine stilvolle, den Wandbekleidungen harmonisch sich anschließende Zimmerdecke der Kriegsstube zu veranlassen.

x. **Der Bildhauer Lacher**, Professor an der Staatsgewerbeschule in Graz, bekannt durch eine Reihe von ihm gefertigter lebensvoller und fein empfundener Büsten, ist von dem Professorenkollegium der medizinischen Fakultät und einem Komité, bestehend aus ehemaligen Schülern des verstorbenen Professors Julius von Planer, mit der Ausführung eines dem genannten verdienstvollen Anatomen zu errichtenden Denkmals betraut, nachdem der Entwurf zu demselben den vollen Beifall der Beteiligten gefunden hatte.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Völker, J. W., Die Kunst der Malerei nach rein künstlerischer, leichtfasslicher Methode. Dritte Auflage, neu durchgesehen und umgearbeitet von P. Preyer. 8. 181 S. Leipzig, Barth. Mk. 4. —, geb. Mk. 5. —.

Der theoretische Excurs aus A. Dürers Proportionswerk. Programm der Just-Stiftung in Zittau. Zittau, Druck von R. Menzel. 8. 8. S.

Zeitschriften.

The Academy. No. 551.
Davillier's beginnings of porcelain in Europe, von C. D. E. Fortnum.

L'Art. No. 413.
Ford Madox Brown, von E. Chesneau. — Union centrale des arts décoratifs. 7e exposition: Salon du mobilier contemporain, von P. R. de Maillou. (Mit Abbild.) — Le musée de Cologne, von E. Michel. (Mit Abbild.) — Les majoliques italiennes en Italie, von E. Molinier.

Deutsche Bauzeitung. No. 93 u. 94.
Die öffentlichen Sammlungen Berlins und ihre Gebäude. — Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen.

The Magazine of Art. No. 26.
Art on wheels, von R. Heath. (Mit Abbild.) — Greek myths in greek art, von J. E. Harrison. (Mit Abbild.) — A Pre-Raphaelite collection, von C. Monkhouse. (Mit Abbild.) — Hogarth'house and tomb, von A. Dobson. (Mit Abbild.) — The nativity in art, von J. Cartwright. (Mit Abbild.) — Velasquez. (Mit Abbild.) — The Lille bust at the musée Wicar, von S. Colvin. (Mit Abbild.)

Inserate.

G. HIRTH'S KUNSTVERLAG IN MÜNCHEN.

DER FORMENSCHATZ hat bisher gegen 900 Blätter mit stilvollen dekorativen und kunstgewerblichen Darstellungen nach den berühmtesten Meistern der Renaissance, sowie der früheren und späteren Stilrichtungen gebracht. Diese berühmte Sammlung, redigirt von Dr. G. HIRTH, ist anerkanntermafsen das *Beste*, *Vollständigste* und *Billigste*, was man jungen Künstlern und Gewerbtreibenden in die Hand geben kann. Serie I & II je 10 Mark, Serie III bis VI je 15 Mark. Jede Serie selbständig mit erläuterndem Text. Das Werk (in französischer Ausgabe als »*L'Art Pratique*«) wird fortgesetzt in monatlichen Lieferungen à M. 1.25. Auch das bisher Erschienene kann in Lieferungen à M. 1 — bez. M. 1.25 bezogen werden. Der Jahrgang 1882 bez. Serie VI. (mit 176 Taf.) **ist complett.**

DAS DEUTSCHE ZIMMER DER RENAISSANCE. II. Auflage. Anregung zu häuslicher Kunstpflege von GEORG HIRTH. Dieses allgemein beliebte Prachtwerk bietet in Wort und Bild eine vollständige Anleitung zu stilvoller Innendekoration dar, ebenso wichtig für den Liebhaber, als unentbehrlich für den Fachmann (Architekten, Maler, Schreiner, Tapezierer, Dekorateur etc.). Unter den 246 durchweg instruktiven, zum Theil mehrfarbigen Abbildungen befinden sich 40 Ansichten von ganzen Zimmern und dekorativen Gruppen, in den reichsten wie bescheidensten Verhältnissen. Bei der immer allgemeiner werdenden Vorliebe für behagliche und schöne Häuslichkeit empfiehlt sich das Werk insbesondere als Geschenk für Verlobte und junge Eheleute. Preis broch. 14.40 M., eleg. geb. 17.40 M.

LIEBHABER-BIBLIOTHEK

ALTER ILLUSTRATOREN

in Facsimile-Reproduktion. Bisher erschienen: *Jost Amman's Frauentrachtenbuch* (deutsche Ausgabe) M. 4.—, in Leder geb. M. 6.40, lateinische Ausgabe M. 2.— theurer); desselben *Kartenspielbuch* oder *Charta Lusoria* (M. 4.—, geb. M. 6.40); *Jost Amman's Wappen- und Stammbuch* broch M. 7.50, in Leder geb. M. 10.—, in Schweinsleder M. 14.—; *Tobias Stimmer's Bibel* vom Jahre 1576, broch. M. 7.50. in Leder geb. M. 10.—, in Schweinsleder M. 14.—; *Virgil Solis Wappenbüchlein* vom Jahre 1555, broch. M. 5.—, in Leder geb. M. 7.50.



NEUE BRIEFE MIT ALTEN BILDERN.

Jede Serie enthält in festem Carton 24 Briefbogen mit alten Vignetten von DÜRER, BURGKMAIR, CRANACH, H. S. BEHAM, ALDEGREVER, JOST AMMAN, FRANÇOIS BOUCHER u. v. a., nebst der entsprechenden Anzahl von Couverts. Preis jeder Serie M. 4.— (Erschienen sind **6** Serien.)

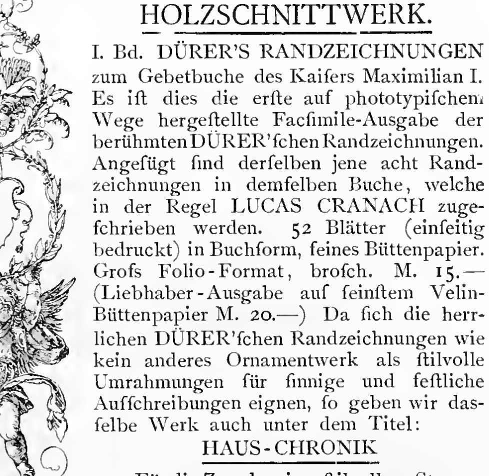
KULTURGESCHICHTLICHES BILDERBUCH



aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, herausgegeben von Dr. GEORG HIRTH. Das Werk besteht aus Facsimilewiedergaben von alten Holzschnitten, Kupferstichen, Radirungen und Zeichnungen. Gegenstände der Reproduktion sind hauptsächlich *Porträts* berühmter und interessanter Persönlichkeiten, *Kostüm-* und *Genrebilder*, Darstellungen von *Jagden*, *Kriegs-* und *Gerichtsscenen*, *Spielen*, *Tänzen* und *Bädern*, *Festzügen;* Schilderungen des *höfischen* und *bürgerlichen* Lebens, *Städteansichten* und *Marktbilder*, endlich moralische und politische *Allegorien*, *Mysterien*, *Curiosa* etc. Hervorragende Meister dreier Jahrhunderte und verschiedener Nationen — wir nennen aus der grofsen Zahl nur die Namen Dürer, Burgkmair, Amman, Callot, Hollar, Watteau, Chodowiecki — liefern in überreicher Fülle den Stoff zu diesem Werke, welches an Originalität sowie an kunsthistorischen Werth von keinem ähnlichen übertroffen wird. I. Band, 555 Abbildungen auf 390 Seiten, Folio-Format, brosch. M. 30.—, geb. M. 35.— Liebhaberausgabe einseitig auf Kupferdruckpapier M. 60.—

ALBRECHT DÜRER'S

FEDERZEICHNUNGEN UND HOLZSCHNITTWERK.



I. Bd. DÜRER'S RANDZEICHNUNGEN zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. Es ist dies die erste auf phototypischem Wege hergestellte Facsimile-Ausgabe der berühmten DÜRER'schen Randzeichnungen. Angefügt sind derselben jene acht Randzeichnungen in demselben Buche, welche in der Regel LUCAS CRANACH zugeschrieben werden. 52 Blätter (einseitig bedruckt) in Buchform, feines Büttenpapier. Grofs Folio-Format, brosch. M. 15.— (Liebhaber-Ausgabe auf feinstem Velin-Büttenpapier M. 20.—) Da sich die herrlichen DÜRER'schen Randzeichnungen wie kein anderes Ornamentwerk als stilvolle Umrahmungen für sinnige und festliche Aufschreibungen eignen, so geben wir dasselbe Werk auch unter dem Titel:

HAUS-CHRONIK



aus. Für die Zwecke eines stilvollen »Stammbuches«, sei es dafs darin eine Familienchronik oder Erinnerungen an Freunde ihren Platz finden sollen, dürfte schwerlich ein reicherer, gleich künstlerischer Schmuck zu finden sein. *Diese* Ausgabe ist auch mit leeren Blättern durchschossen. Brosch. M. 16.—, in Schweinsleder geb. M. 30.—, auf feinstem Velin-Büttenpapier je um 6 M. mehr.

☞ **Ausführliche Kataloge über unseren Kunstverlag werden gratis abgegeben.**

G. HIRTH's Verlag in München & Leipzig.

Fues's Verlag (R. Reisland) in Leipzig.



Soeben wurde vollständig:

H. A. Daniel's
illustriertes kleineres
Handbuch
der
Geographie.

Mit
500 Illustrationen und Karten
im Texte.

Band I.
Preis M. 7. 20, elegant gebunden in Halbfranz M. 9. —.

Band II.
Preis M. 10. 80, elegant gebunden in Halbfranz M. 13.—.

Die Vorzüge des Textes der Daniel'schen Handbücher der Geographie sind bekannt. Die Abbildungen sind sorgfältig und systematisch ausgewählt; alle sind nach zuverlässigen Originalen, willkürliche Phantasiebildchen und durch geschickte künstlerische Hand auf Kosten der Treue geschaffene schöne Darstellungen sind ausgeschlossen. Die Karten bieten nur besonders Interessantes in sehr großem Maßstabe dar, da ja die vielen erschienenen trefflichen und billigen Atlanten jetzt in Aller Händen sind. Ein besonderer Wert wurde auf Darstellungen der Umgebungen der größten und wichtigsten Städte gelegt.

In zweiter vermehrter Auflage erschien:

Düntzer, H., Goethe's Leben. Mit authentischen Illustrationen: 55 Holzschnitten und 4 Beilagen (faksimilierte Autographien). 43 Bogen Octav. Preis M. 8. —; sehr elegant gebunden M. 10. —.

Düntzer, H., Schiller's Leben. Mit authentischen Illustrationen: 46 Holzschnitten und 5 Beilagen (faksimilirte Autographien). 36 Bogen Octav. Preis M. 7. —; sehr elegant gebunden M. 9. —.

Dr. A. Reißmann, Illustrierte Geschichte der deutschen Musik. Mit authentischen Illustrationen: 144 Holzschnitte und 17 Faksimiles, davon 8 als besondere Beilagen. 31 Bogen Lex.-Octav à 16 Seiten. Preis M. 14. —, elegant gebunden M. 16. —.



Der Verfasser ist durch seine musikwissenschaftlichen Werke und durch die Herausgabe des musikalischen Konversationslexikons hinlänglich bekannt und seine Methode der Forschung allgemein anerkannt. Das Werk bietet eine Reihe von bildlichen Darstellungen aus den verschiedenen Jahrhunderten dar, welche ein so treues Bild von der Musikpraxis jeder Periode der Musikgeschichte geben, wie es bisher die eingehendsten, händereichen Schilderungen nicht zu vermitteln vermochten. Von den Meistern sowohl der früheren Jahrhunderte als auch der Neuzeit interessante Porträte, Szenen aus ihrem Leben, und in faksimilierten Beigaben Reproduktionen von Briefen, Originalmanuskripten, alten Drucken ꝛc. — Unter den Beilagen sind getreue Nachbildungen der eigenhändigen Niederschriften von: Bach's Wohltemperiertem Klavier — Mozart's Brief an seinen Vater — Beethoven's As-dur-Sonate — Beethoven's Brief an seinen Verleger Schott in Mainz — Schubert's „Erlkönig" — Mendelsohn's „Wer hat dich, du schöner Wald" — R. Schumann's Sonate, Op. 11. Alle Illustrationen sind nach authent. Originalen neu angefertigt, Phantasiebilder und Kompositionen von Künstlern, also „willkürlich erfundene Bildchen" sind ausgeschlossen.

Verlag von

ADOLF GUTBIER

in

DRESDEN.

Rafael-Werk. Sämmtliche Tafelbilder und Fresken. 184 Nachbildungen nach Kupferstichen, herausgegeben von **Adolf Gutbier.** Mit Text von **Wilhelm Lübke.** Lichtdruck von **Martin Rommel.** 3 Foliobände. Cartonirt M. 154; Calicobände M. 185.

—— Dasselbe. Kunstdruck-Ausgabe auf Büttenpapier. 5 Grossfoliobde. Cartonirt M. 475; Lederbde. M. 600.

Rafaels Madonnen und heil. Familien. 44 Bl. mit Vorwort von **Wilhelm Lübke.** (Separat-Ausgabe aus dem Rafael-Werk.) Cartonirt M. 30; Calicoband M. 40.

Rafael. Sämmtliche Tafelbilder. 92 Blatt. Ebenso. Cartonirt M. 70; Calicoband M. 80.

Rafael. Sämmtliche Fresken etc. 92 Blatt. Ebenso. Cartonirt M. 70; Calicoband M. 80.

W. Lübke, Rafaels Leben und Werke. Textband. Ungebunden M. 16; Calicoband M. 25. (3)

In unterzeichnetem Verlage ist erschienen:

Anleitung
zur
Erhaltung und Reinigung
von
Gemälden, Kupferstichen etc.
von
Dr. Lucanus,
Apotheker.

4. Auflage. Preis 2 Mark.

Die „Neueste Erfindungen und Erfahrungen" schreiben darüber:

„Das vorliegende Buch, welches ungemein viel Praktisches und auch Anregendes enthält, hat seinen Vater verloren, weshalb es die Verlagshandlung allein in vierter Auflage dem Publikum vorführt. Besonders lesens- und für die Praxis beachtenswerth sind die Mittheilungen über die Conservirung von Kupferstichen, Lithographien, Zeichnungen und Aquarellbildern, welche sich durch eine vortreffliche Klarheit und sehr bestimmte Ausdrucksweise — ein Vorzug des Buches überhaupt — auszeichnen."

Gegen Einsendung von 2 Mk. in Briefmarken wird dasselbe von der Verlagshandlung franco übersandt. Ausserdem nehmen alle Buchhandlungen Bestellungen entgegen. (2)

Helm'sche Buchhandlung (A. Eggers) in Halberstadt.

Konkursausschreibung

zur Erlangung von

Entwürfen für taxfreie Bürgerrechts-Diplome der Stadt Wien.

Nachdem der vom Gemeinderathe der Stadt Wien am 23. März 1879 ausgeschriebene allgemeine Konkurs zur Erwerbung von Formularien für taxfreie Bürgerrechts-Diplome keinen genügenden Erfolg hatte, so wird auf Grundlage des Gemeinderaths-Beschlusses vom 6. Oktober 1882 zu demselben Zwecke hiermit ein neuer Konkurs ausgeschrieben.

Mit Rücksicht auf den Umstand, daß die Verleihung von taxfreien Bürgerrechten an besonders verdiente Männer erfolgt, ist für das Diplom eine reichere künstlerische Darstellung erforderlich, und zwar dem Kreise der Ideen angemessen, welcher der Verleihung für besondere Verdienste auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens, insbesondere um die Stadt Wien entspricht.

Für den Zweck des Konkurses ist eine Skizze vorzulegen, aus welcher jedoch die künstlerische Idee klar und bestimmt zu erkennen ist.

Die prämiirte und zur Ausführung gelangende Skizze ist seinerzeit von dem Künstler in Federzeichnung derart auszuarbeiten, daß sie sich zur Herstellung mittelst Heliogravure vollständig eignet.

Für den Text ist in der Mitte des Diploms ein Raum von 15—18 Zeilen freizulassen.

Jeder Konkurrent verpflichtet sich, die allfällige Ausführung in Federzeichnung im Ausmaße der Bildfläche von 30 cm Höhe und 23 cm Breite im Höhenformate zu übernehmen.

Für die zwei besten Skizzen wird als **erster Preis** die Summe von **fünfhundert Gulden** Ö. W. und als **Accessit** ein Preis von **dreihundert Gulden** Ö. W. zuerkannt.

Von den prämiirten Skizzen geht diejenige, deren Ausführung beschlossen wird, in das Eigenthum der Gemeinde über, die andere bleibt Eigenthum des Konkurrenten.

Die in den prämiirten Skizzen enthaltenen künstlerischen Kompositionen dürfen ohne Zustimmung des Gemeinderathes zu ähnlichen Zwecken nicht verwerthet werden.

Wenn der Gemeinderath die Ausführung eines der prämiirten Entwürfe beschließt, so wird die Ausführung demjenigen Künstler übertragen, welcher die Skizze angefertigt hat.

Für die Ausführung des Entwurfes erhält der betreffende Künstler ein Honorar von vierhundert Gulden Ö. W.

Die Prämiirung der Entwürfe überträgt der Gemeinderath einem Preisgerichte, bestehend aus den Herren: Bruno Bucher, k. k. Regierungsrathe, August Eisenmenger, Professor an der k. k. Akademie der bildenden Künste, und Friedrich Schachner, Architekten, deren Gutachten sammt den Motiven veröffentlicht werden wird.

Als Schlußtermin für die Einreichung des Konkursentwurfes wird der 15. Mai 1883 festgestellt.

Jeder Entwurf ist mit einem Motto zu versehen, welches auch auf einem versiegelten Schreiben enthalten sein muß. Das versiegelte Schreiben hat außer der Erläuterung des Entwurfes den Namen und den Wohnort des Künstlers zu enthalten und ist mit der Bemerkung (Entwurf für ein taxfreies Bürgerrechts-Diplom) zu adressiren:

An den Gemeinderath der Stadt Wien, Stadt Wipplingerstraße, Rathhaus.

Sämmtliche eingelangten Konkurrenzarbeiten werden eine Woche vor und eine Woche nach der Zuerkennung der Preise, im letzteren Falle mit Nennung der prämiirten Künstler, öffentlich ausgestellt werden.

Wien, am 28. November 1882.

Der Bürgermeister.
E. Uhl m/p.

Konkursausschreibung

zur Erlangung von

Entwürfen für gewöhnliche Bürgerrechts-Diplome der Stadt Wien.

Nachdem der vom Gemeinderathe der Stadt Wien am 23. Mai 1879 ausgeschriebene allgemeine Konkurs zur Erwerbung von Formularien für gewöhnliche Bürgerrechts-Diplome keinen genügenden Erfolg hatte, wird auf Grundlage des Gemeinderathsbeschlusses vom 6. Oktober 1882 zu demselben Zwecke hiemit ein neuer Konkurs ausgeschrieben.

Mit Rücksicht auf den Umstand, daß die gewöhnlichen Bürgerrechte entgeldlich erworben werden, genügt für das Diplom eine einfachere künstlerische Ausstattung, bestehend aus einer reichen Umrahmung des Textes mit den Emblemen der Stadt Wien und Symbolen der bürgerlichen Thätigkeit.

Für den Zweck des Konkurses ist eine Skizze vorzulegen, aus welcher jedoch die künstlerische Idee klar und bestimmt zu erkennen ist.

Die prämiirte und zur Ausführung gelangende Skizze ist seiner Zeit von dem Künstler in Federzeichnung derart auszuarbeiten, daß sie sich zur Herstellung mittelst Heliogravure vollständig eignet.

Der Text hat die Mitte des Diploms in reicheren Lettern einzunehmen und die Worte zu enthalten:

Herr N. N.

....

....

hat das Bürgerrecht der Stadt Wien erworben und am heutigen Tage den Eid abgelegt.

Wien, am ....

Der Bürgermeister.

Jeder Konkurrent verpflichtet sich die allfällige Ausführung in Federzeichnung im Ausmaße der Bildfläche von 30 cm Breite und 23 cm Höhe im Breitenformate zu übernehmen.

Für die zwei besten Entwürfe wird von der Gemeinde als **erster Preis** die Summe von **dreihundert Gulden** und als **Accessit** die Summe von **zweihundert Gulden** zuerkannt.

Von den prämiirten Skizzen geht diejenige, deren Ausführung beschlossen wird, in das Eigenthum der Gemeinde über, die andere bleibt Eigenthum des Konkurrenten.

Die in den prämiirten Skizzen enthaltenen künstlerischen Kompositionen dürfen ohne Zustimmung des Gemeinderathes zu ähnlichen Zwecken nicht verwendet werden. — Wenn der Gemeinderath die Ausführung eines der prämiirten Entwürfe beschließt, so wird die Ausführung demjenigen Künstler übertragen, welcher die Skizze angefertigt hat.

Für die Ausführung des Entwurfes erhält der betreffende Künstler ein Honorar von zweihundert Gulden Ö. W.

Die Prämiirung der Entwürfe überträgt der Gemeinderath einem Preisgerichte, bestehend aus den Herren: Bruno Bucher, k. k. Regierungsrathe, August Eisenmenger, Professor a. d. k. k. Akademie der bildenden Künste, und Friedrich Schachner, Architekten, deren Gutachten sammt den Motiven veröffentlicht werden wird.

Als Schlußtermin für die Einreichung des Konkursentwurfes wird der 15. Mai 1883 festgestellt.

Jeder Entwurf ist mit einem Motto zu versehen, welches auch auf einem versiegelten Schreiben enthalten sein muß. Das versiegelte Schreiben hat außer der Erläuterung des Entwurfes den Namen und den Wohnort des Künstlers zu enthalten und ist mit der Bemerkung (Entwurf für ein gewöhnliches Bürgerrechts-Diplom) zu adressiren: An den Gemeinderath der Stadt Wien, Stadt Wipplingerstraße, Rathhaus.

Sämmtliche eingelangten Konkurrenz-Arbeiten werden eine Woche vor und eine Woche nach der Zuerkennung der Preise, im letzteren Falle mit Nennung der prämiirten Künstler, öffentlich ausgestellt werden.

Wien, am 28. November 1882.

Der Bürgermeister.
E. Uhl m/p.

Hierzu sechs Beilagen: eine von C. Schleicher & Schüll in Düren, eine von E. A. Seemann in Leipzig, eine von F. Gurlitt in Berlin, eine von C. Schüller in Leipzig, eine von O. Wigand in Leipzig und eine von Ferd. Hirt & Sohn in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

14. December



Nr. 9.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

III.



Eins der herrlichsten Feste, welche im Laufe des letzten Jahrzehnts in Deutschland gefeiert worden sind, war ohne Zweifel die am 16. Oktober 1880 von der Stadt Köln veranstaltetete Feier der Vollendung des Kölner Domes. Die Hauptstadt der Rheinlande, deren majestätische Baudenkmale von dem Reichtum, dem Glanze und der Größe vergangener Zeiten zu erzählen wissen, hat es von jeher verstanden, ihren öffentlichen Festlichkeiten einen mit künstlerischem Anstrich gepaarten Schwung und Glanz zu geben, und kaum eine zweite Stadt Deutschlands kann in Bezug auf die Begeisterung, welche die gesamte Bevölkerung bei solchen Gelegenheiten kund giebt, mit ihr in die Schranken treten. Auch das in Rede stehende Fest konnte so großartig und eindrucksvoll sich nur unter der opferfreudigen Beteiligung der Bürgerschaft gestalten. Sein Glanzpunkt war bekanntlich der historische Festzug, dem der Gedanke zu Grunde lag, die Hauptmomente in der Entwickelung der Stadt von dem Beginn des Dombaues an bis zu dessen Vollendung zu lebendiger Anschauung zu bringen. Jedes Jahrhundert sollte in der ihm eigentümlichen Tracht und Sitte vorgeführt und jede Gruppe der Mitwirkenden, soweit es thunlich,

einen Mittelpunkt durch eine oder mehrere Hauptfiguren erhalten, welche bestimmte, für die Geschichte der Stadt und des Dombaues bedeutende Personen darzustellen hatten. Die Düsseldorfer Maler Fritz und Ernst Röber, A. Baur, Beckmann und Camphausen entwarfen das nähere Programm und setzten das Ganze mit dem besten Erfolge in Scene. Damit nun ein mit so hohem Aufgebot von materiellen und künstlerischen Kräften ins Leben gerufenes Schauspiel in dauernder Gestalt fortwirken möge und auch für diejenigen nicht ganz verloren sei, die zwar mit Herz und Geist, aber nicht mit dem Auge Anteil an demselben genommen, hatte es der Maler Tony Avenarius unternommen, die einzelnen Gruppen, aus denen sich der lange Zug zusammensetzte, in einer Reihe von Aquarellen wiederzugeben und in Farbendruck zu publiziren*). Dies verdienstvolle, dem Kaiser Wilhelm gewidmete Unternehmen, auf welches schon bei dem Erscheinen der ersten Lieferungen im vorigen Jahre an dieser Stelle hingewiesen wurde, ist jetzt in 29 Blättern mit einer Bildfläche von je 56 : 21 cm vollständig erschienen. Abgesehen von dem gegenständlichen Interesse, welches die trefflich ausgeführten Farbendrucke insbesondere für alle Teilnehmer an dem Feste, die Mitspieler wie die Zuschauer, haben, besitzen sie einen hohen Wert in ihrer Eigenschaft als Kostümbilder, da die künstlerischen Regisseure mit dem größten Fleiße bemüht gewesen sind, der historischen Wahrheit gerecht zu werden und Rang und Stand mit dem der Zeit entsprechenden Kleide auszustatten. Auf Einzelnes hier näher einzugehen, können wir uns um so eher ersparen, als die Dombaufeier und insbesondere der farbenprächtige, durch den reichen Wechsel der Bilder entzückende Festzug seinerzeit in den öffentlichen Blättern sehr eingehend beschrieben worden ist.

Von dem Kölner Dombaufeste zu den Festspielen von Olympia ist zwar ein mehr als 2000jähriger Rückschritt. Indes schlägt zwischen beiden die Association patriotischer Gedanken die Brücke. Am Rhein wie am Alpheios hat das neuerstandene deutsche Reich einen glänzenden Triumph gefeiert und für hohe ideale Ziele Opfer gebracht, die den nachlebenden Geschlechtern unverloren sein werden. Mit patriotischer Genugthuung begrüßen wir daher ein Werk, welches zum erstenmale dem Laienpublikum einen klaren Einblick in die mühselige Arbeit gewährt, welche auf griechischem Boden ausgeführt wurde, um neues und wichtiges Material zur Förderung der Erkenntnis des klassischen Altertums ans Tageslicht zu ziehen. Wie der Titel: Olympia, das Fest und seine Stätte nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen von Adolf Bötticher (Berlin, Springer) erkennen läßt, hat der Verfasser es nicht blos darauf abgesehen, das wissenschaftliche Facit aus den durch die Aufdeckung des olympischen Festspielplatzes gewonnenen Funden zu ziehen, seine Aufgabe vielmehr in einem weiteren Sinne aufgefaßt, insofern er auf das Wesen und die Eigentümlichkeiten der nationalen Festspiele eingeht, deren Schauplatz die Thalebene von Elis war. Das war ebenso zweckdienlich wie notwendig, wenn sein Buch die beabsichtigte und vermutlich auch nicht ausbleibende Popularität gewinnen sollte. Nach einer kurzen Einleitung, welche sich im allgemeinen über den ideellen Wert und die wissenschaftliche Bedeutung des auf Anregung von Ernst Curtius mit den Mitteln der Reichsregierung durchgeführten Unternehmens ausspricht, geht er zu einer Beschreibung der geographischen Lage Olympia's über, erzählt sodann die Geschichte des Untergangs und der Wiederaufdeckung der berühmten Kultusstätte und schildert in dem folgenden Abschnitte die Festfeier selbst, die verschiedenen Arten der Spiele und die darauf bezüglichen Gewohnheiten und Einrichtungen unter Beiziehung von Abbildungen bezüglicher Kunstdenkmäler. Den weiteren Inhalt des Buches bildet die Geschichte Olympia's, soweit die Schriftquellen reichen, von den ältesten Zeiten bis zu den Perserkriegen, und weiterhin der Schicksale des Heiligtums unter der makadonischen und römischen Herrschaft. Jeder Zeitabschnitt erhält seine Illustration durch Abbildung der auf ihn bezüglichen Fundstücke, die teils in Holzschnitt, teils in Kupferstich ausgeführt sind. Außerdem dienen zur



Aus: Bötticher, „Olympia“. (Springer.)

*) Historischer Festzug, veranstaltet bei der Feier der Vollendung des Kölner Domes am 16. Oktober 1880. Leipzig, K. F. Köhler.

Orientirung eine geologische Übersichtskarte, ein Situationsplan und die von Bohn rekonstruirte Ansicht Olympia's mit dem Zeustempel im Vorder- und dem Kronoshügel im Hintergrunde. Zwei nach Photographien — allerdings nicht sehr glücklich — in Holzschnitt ausgeführte Ansichten des aktuellen Zustandes der Altis vervollständigen das reichlich gebotene Anschauungsmaterial.

Da wir einmal das kultur- und kunsthistorische Gebiet gestreift haben, wollen wir an dieser Stelle im Vorbeigehen der jüngsten Publikationen aus dem Verlage von Georg Hirth in München gedenken, dessen Thätigkeit vorzugsweise darauf gerichtet ist, die Kunstbücher und Kunstblätter des 16. Jahrhunderts mit Hilfe der Phototypie in facsimilirten Ausgaben zu erneuern und Künstlern, Kunsthandwerkern und allen, die an der Kulturgeschichte ein Interesse nehmen, um billiges Geld zugänglich zu machen. Die Grundlage dieser Unternehmungen bildet der seit einer Reihe von Jahren in Monatsheften erscheinende „Formenschatz". Eine Auswahl aus den darin publizirten Blättern hat Hirth nun mit einer großen Anzahl anderer Darstellungen zu einem Kulturgeschichtlichen Bilderbuch aus drei Jahrhunderten zusammengestellt, bez. zusammenzustellen sich vorgenommen. Der erste, das 16. Jahrhundert betreffende Band liegt uns in zwölf Heften vor, deren jedes 30—40 Quartseiten umfaßt. Jede Seite ist je nach der Größe der Originale mit einer oder mehreren Abbildungen gefüllt; indes ist in der Folge der Bilder ein systematischer Zusammenhang nicht streng beobachtet, so daß wir bald auf diese, bald auf jene Seite des Kulturlebens hingewiesen werden. Mehr Bedacht ist auf Mannigfaltigkeit und Abwechselung genommen, so daß neben Dürer, Holbein, Cranach, Burgkmair auch verschiedene der sogen. Kleinmeister in Kontribution gesetzt sind. Die zwölf Seiten, welche das Vorwort und die Einleitung einnehmen, sind von den Randzeichnungen Dürers zu Kaiser Maximilians Gebetbuch in rotem Druck eingerahmt und bilden somit eine würdige Einführung in die sich hinter derselben öffnende Kunst- und Raritätenkammer.

Ein verwandtes Unternehmen desselben Verlages betitelt sich: Liebhaberbibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktionen und erscheint in Oktavbänden, deren bis jetzt fünf vorliegen, nämlich von Jost Amman das Frauentrachtenbuch, das Kartenspielbuch und das Wappen- und Stammbuch, von Virgil Solis das Wappenbüchlein und von Tobias Stimmer die Bibel in Bildern. Wenn die Gemeinde der „Liebhaber" auch in Deutschland von Jahr zu Jahr neuen Anhang findet, so ist dieser Fortschritt im Rückschreiten nicht zum geringen Teile den Anregungen zu danken, welche durch diese von München ausgehende „Wiederbelebung des Altertums" gegeben wurde.

Wie Georg Hirth, so hat Friedrich Bruckmann in anderer Weise dafür gesorgt, daß München als Kunstverlagsort in dem letzten Jahrzehnt immer mehr an Bedeutung gewonnen hat und allgemach mit Stuttgart in Konkurrenz treten kann, wenn es auch hinter der Rivalin am Nesenbach in bezug auf typographische Leistungsfähigkeit noch weit zurücksteht.*) Die genannte Verlagshandlung hat heuer eine ganze Reihe von Weihnachtsbüchern in prächtiger Ausstattung auf den Markt gebracht. Das umfänglichste darunter ist eine Hoch-Quartausgabe der Ilias in der Vossischen Übersetzung mit zwölf durch Lichtdruck vervielfältigten Kohlezeichnungen von Friedrich Preller d. j. Die Ilias bietet für den Landschafter keinen so günstigen Stoff wie die Odyssee mit ihrer Wandeldekoration; es sind deshalb die neben den Hauptaktionen liegenden Episoden, z. B. der von Odysseus ausgeführte Raub der Rosse des Rhesos, oder nebensächliche Umstände, wie das Herabsteigen des Erderschütterers Poseidon — der übrigens, nebenbei bemerkt, keine sehr glückliche Figur macht und nichts Erschütterndes an sich hat — von den Höhen von Samothrake herbeigezogen worden, um einen Wechsel des Schauplatzes herbeizuführen. Ist es nun auch keine eigentliche Illustration der Ilias, was die Bilder Prellers bieten, so erfreuen sie doch als prächtige Stimmungsbilder, in denen sich gleichsam der Anteil in der Natur an dem Götter und Menschen bewegenden Kriegsspiele kund giebt. In der Auffassung der Natur als Schauplatz der Heldensage folgt der Künstler mit Glück dem von seinem berühmten Vater gegebenen Vorbilde. Um nun die Lücken in der Folge der Prellerschen Bilder zu füllen, hat der Verleger die einst vielbewunderten Umrißzeichnungen von Flaxman herbeigezogen und zu Kopfstücken über den Anfängen der Gesänge verwendet, ein Notbehelf, den man sich in anbetracht der in Druck, Papier und Einband mit der Odyssee-Ausgabe des Dürrschen Verlages wetteifernden Ausstattung ohne Murren gefallen lassen wird, zumal da der Ton der Übersetzung für das heute lebende Geschlecht fast ebenso viel Befremdliches hat wie die steif-englische Grazie

*) Ein glänzendes Zeugnis für die illustrirende Verlagsthätigkeit der Metropole des süddeutschen Buchhandels liefert der von einer Anzahl Stuttgarter Verlagsfirmen herausgegebene Weihnachtsanzeiger unter dem Titel: Festgaben aus dem Stuttgarter Verlag, ein stattlicher Band in Groß-Quart mit Illustrationsproben in jeder Art von Vervielfältigung: Holzschnitt, Stahlstich, Farbendruck 2c. Der im Sinne der deutschen Renaissance ornamentirte Umschlag ist nach Art französischer Luxusausgaben auf einen pergamentartigen Stoff gedruckt.



Prinz Friedrich Karl, von A. v. Werner.
Aus Kugler, „Die Hohenzollern.“ (Bruckmann.)

der Flaxmanschen Gebilde. — Mit der zweiten hier in Betracht kommenden Publikation hat die Bruckmannsche Verlagshandlung die stattliche Zahl der schon vorhandenen illustrirten Anthologien um ein neues Glied vermehrt und dabei insofern einen sehr glücklichen Griff gethan, als die gesamte Illustration das Werk eines einzigen Künstlers ist und daher von Anfang bis zu Ende einen geschlossenen Charakter zeigt und einen gefälligen Eindruck hervorbringt. Der freundliche Quartband führt den Titel: Deutsche Lieblingslieder mit zehn Vollbildern in Phototypie und zahlreichen Textbildern von Alexander Zick. Wie den „Vollbildern“ — ein nicht sehr geschmackvoll gebildeter terminus technicus für ganzseitige Illustrationen ohne Text — so liegen auch den den Text begleitenden, meist mit einem Initial kombinirten Holzschnitten getuschte Federzeichnungen zu Grunde, deren weicher Ton bis in die kleinen Zufälligkeiten des Pinselstrichs hinein von dem Xylographen (R. Bong) mit bewundernswerter Sorgfalt wiedergegeben ist. Das diese Zeilen begleitende Beispiel mag zugleich für das schöne Talent des Künstlers sprechen, der sich mit Erfolg bemüht, die Stimmung des betreffenden Liedes in der Komposition zum Ausdruck zu bringen. Unter dem Begriff „Lieder“ sind übrigens auch Balladen verstanden, bei denen der Illustrator einen kräftigeren Ton anschlägt und die Naturscenerie zur Unterstützung desselben ein Wort mitreden läßt. Die Lichtdrucke sind nach Art gewöhnlicher Photographien „glänzend“ gemacht und auf den Karton gezogen, eine, wie es scheint, unausrottbare Unart, für welche es nur eine Erklärung giebt: das geringe Zutrauen, welches der Verleger zu dem Kunstgefühl der „schönen Welt“ hegt, mit deren Gefallen und Mißfallen er zunächst zu rechnen hat. Abgesehen von dieser kleinen Schwäche ist die Ausstattung des Buches eine überaus gefällige. Namentlich herrscht ein angenehmes Größenverhältnis zwischen der Schrift und dem Bilde einerseits und dem Spiegel der Druckseite andererseits; der Druck selbst ist von einem tiefen sammtartigen Schwarz, ein Vorzug, dem durch die oben erwähnte Behandlung der Holzschnitte besonderer Vorschub geleistet wird. — Die dritte Bruckmannsche Festgabe führt den Titel: Wilhelm I. deutscher Kaiser. Zwanzig Kaiserporträts von 1802—1882 nach gleichzeitigen Originalen. Mit einer einleitenden Dichtung von Julius Wolff und Illustrationen von A. v. Heyden. Die Porträtgalerie, welche uns in dem Bande geboten ist, hat abgesehen von dem gegenständlichen auch ein gewisses kunsthistorisches Interesse, wenn man von den nach der Natur genommenen Photographien absieht. Das erste Blatt versetzt uns in die Zeit, wo die Silhouette noch einen

großen Teil des täglichen Kunst- oder Porträtbedürfnisses decken mußte; es zeigt den Kaiser als fünfjährigen Knaben mit seinem Bruder beim Spiel mit Bleisoldaten; dann folgt das in scharfer Profilstellung nach Silhouettenart von dem Zeichenlehrer des neunjährigen Prinzen, Heusinger, in Sepia ausgeführte Brustbild, auf dieses das von K. Steuben gemalte Brustbild vom Jahre 1814, weiter eine Bleistiftzeichnung von Wilhelm Hensel, die den 23jährigen Prinzen im orientalischen Kostüm, als Mitspieler bei einem Hoffeste, vorführt, u. s. f. Was A. v. Heyden hinzugefügt hat, um dem Bande eine höhere künstlerische Weihe zu geben, besticht zwar nicht durch saubere Politur des Machwerks, erfreut aber dafür um so mehr durch die frische flotte Zeichnung und durch das leichte Spiel des Humors, welches den das Wolffsche Gedicht auf drei Seiten umrahmenden Federzeichnungen einen eignen Reiz verleiht. Das Titelbild stellt den eben erwachten, von dem in Stücke zerfallenden Steintische mit erhobenem Schwerte sich aufrichtenden Kaiser Barbarossa dar. — In einer kleinen Oktavmappe bietet der Bruckmannsche Verlag endlich noch 12 Photographien nach den Gemälden M. v. Schwinds in der Mozarts Zauberflöte gewidmeten Loggia des Wiener Opernhauses. Wie trefflich Schwind es verstanden, den Geist der Mozartschen Oper mit ihren naiven Tollheiten in seinen Wandmalereien hervortreten zu lassen, braucht hier nicht erst gesagt zu werden; zwischen beiden Meistern herrscht eine gewisse Seelenverwandtschaft, deren Spuren man an der Hand der hier vorliegenden Abbildungen gern nachgehen wird.

Fast hätten wir in der Reihe der Bruckmannschen Publikationen dasjenige Werk vergessen, welches von allen mit dem größten Aufwand von künstlerischen Mitteln in Angriff genommen und vor kurzem zu Ende geführt wurde. Wir meinen: Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland von R. Graf Stillfried Alkántara und Bernhard Kugler, und verweisen in bezug auf alles, was zum Lobe der den Text begleitenden Illustrationen zu sagen wäre, auf die in dem vorjährigen Berichte gemachten Bemerkungen. Die Güte des Verlegers gestattet uns, einen der vorzüglichsten Holzschnitte, die die letzten Lieferungen (im ganzen 28) zieren, neben diese Zeilen zu setzen. Hervorheben möchten wir noch, daß die Arbeit des Schriftstellers, die das Gebiet der Kunst nur hin und wieder streift und daher an dieser Stelle nicht einer eingehenderen Besprechung unterzogen werden kann, ihren eignen und vollwichtigen Wert hat, der dem reich ausgestatteten Werke wohl eine längere Lebensdauer sichern wird, als sie gewöhnlich die mehr mit Rücksicht auf das Auge als auf den Verstand angelegten illustrirten Folianten zu haben pflegen. — Des stofflichen Zusammenhangs wegen sei hier auch der Vollendung eines andern auf historischer Grundlage aufgebauten Werkes erwähnt: Unser Jahrhundert, ein Gesamtbild der wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Geschichte, Kunst, Wissenschaft und Industrie der Neuzeit, herausgegeben von Otto v. Leixner (Stuttgart, Engelhorn), von welchem auch schon wiederholt in diesen Blättern die Rede war. Von der Geschichte der modernen Kunst hat der Verfasser nur eine flüchtige Skizze geben können, wie denn überhaupt der Rahmen für eine Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts zu eng gehalten war, um jeder Seite des geistigen Lebens der europäischen und sonstigen Kulturvölker gerecht zu wer-



Aus Zick, „Deutsche Lieblingslieder." (Bruckmann.)

den. Dem Urteil Leixners über Künstler und Kunstwerke können wir nicht überall beipflichten, z. B. nicht wenn er Schaper mit Perraud in einen Topf wirft; bei der Aufzählung der Schriftsteller, welche die kunsthistorische Litteratur zu den ersten rechnet, hat sonderbarer Weise weder Schnaase, noch Burckhardt, noch Springer Erwähnung gefunden. Die Darstellung und das Satzgefüge sieht in den letzten Lieferungen überhaupt ein wenig nach dem far presto aus; — doch darüber zu urteilen kommt uns hier nicht zu. Der Verfasser ist übrigens ehrlich genug, die Schwächen seiner Leistung auf einzelnen Wissensgebieten einzugestehen. Über die Aufgabe, welche er sich zu lösen vorgesetzt, sagt er in dem Vorwort zum zweiten Bande: „Ich wollte zeigen, wie mit dem steigenden Fortschritt sich zugleich ein ethischer Rückschritt vereinigt habe; wie glänzende Scheingedanken auf allen Gebieten eine zerstörende Wirkung ausgeübt haben; den Krankheitsprozeß des sittlichen Bewußtseins unseres Jahrhunderts wollte ich darstellen und dadurch mithelfen, daß in weiten Kreisen die Erkenntnis des Ziels sich mehre, nach welchem wir streben müssen, um wieder eine bessere, reinere Zeit herbeizuführen". Wenn diese Mithilfe sich auch für das Kunstschaffen der Gegenwart, das ja auch der Krankheitssymptome genug aufweist, wirksam erweisen sollte, würden wir dem Verfasser für den Spiegel, den er seiner Zeit vorgehalten, doppelt dankbar sein können.

Für den Schluß dieses Berichts haben wir uns noch zwei freundliche Bücher aufgespart, deren Inhalt sich an das Kindesgemüt und Kindesauge wendet und, wie wir meinen, mit dem besten Erfolge und mit der sicheren Aussicht auf den Beifall aller derer, welchen die Erziehung der Jugend Pflicht und Freude ist. Beides sind Märchenbücher, die in Bezug auf das, was sie zu erzählen haben, kaum etwas Neues bieten und bieten können, die aber in dem beigegebenen Bilderschmuck sich vor vielen Büchern ähnlicher Art vorteilhaft auszeichnen, da hier wie dort nicht ein schnellfertiger Lohnarbeiter sondern ein getreuer Eckart mit voller und freier Hingabe an sein Liebeswerk die fleißige Hand gerührt hat. Der Wunderborn, nennt sich die eine dieser Märchensammlungen, welche von Karl Seifart zusammengestellt und im Verlage von Gebr. Kröner in Stuttgart erschienen ist. Der Illustrator derselben ist der jüngst verstorbene Eugen Neureuther, der ähnlich wie Ludwig Richter sich den kindlichen Sinn und den frischen fröhlichen Humor bis in sein Greisenalter bewahrt hatte, ein echter Märchenerzähler nach deutscher Art, der nie mehr sagt, als ein Kind begreifen kann, und auch, wo er das Böse und Schreckhafte schildert, die Gemütlichkeit aufrecht zu erhalten weiß. Seine Erfindungen läßt Neureuther entweder in einem leichten, gefälligen Spiel mit Arabesken sich neben und unter dem Text ausbreiten, oder er faßt mehrere Momente der Erzählung in einem größeren, durch ein leichtes vegetatives oder ornamentales Gerüst gegliederten Bilde zusammen, überall den Nagel treffend, an dem der Faden der Geschichte seinen festen Anhalt findet. Von einem verwandten Geiste durchdrungen sind auch die reizenden Kompositionen, mit denen ein uns heuer zum erstenmale auf diesem Felde begegnenden Dresdener Künstler, Paul Mohn, seinen Märchenstrauß für Kind und Haus (Berlin, Georg Stilke) ausgeziert hat. Auch hier wechseln große ganz-, ja doppelseitige Bilder mit leichten Randverzierungen, in welche einzelne Scenen verwebt sind. Um den leichten Federzeichnungen eine kräftigere Wirkung zu geben, sind dieselben in Farbe gesetzt, jedoch ohne auf eine naturwahre Abstufung der Töne auszugehen und mit der koloristischen Stimmung die Zeichnung mundtod zu machen. Oft ist nur mit einem leichten Sepiatone nachgeholfen, um die Lokalfarbe auszudrücken oder das Licht gegen den Schatten abzusetzen. Die Figurenzeichnung ist von einem ganz eignen Reiz, sicher und fest und von natürlichem Schönheitsgefühl eingegeben, der Ausdruck der Köpfchen und das Geberdenspiel so sprechend und so wahr empfunden, daß man immer und immer wieder von neuem zur Betrachtung aufgefordert wird. Da treten überall Kinder auf, wie Kinder sein sollten, ganz Unschuld und Treuherzigkeit, keine Zierpuppen und keine Rüpel, wie sie nur zu häufig in der Kinderlitteratur Eingang finden; da sehen wir Engel und Kobolde, wie sie wohl eine Kinderphantasie träumen mag, keine Balletteusen und Theaterzwerge, dergleichen uns leider oft genug über die Vogesengrenze hinübergeschmuggelt sind, um auch in Deutschland für den Doréismus Propaganda zu machen. Fürwahr, es ist ein Trost, wenn man gewahrt, daß Deutschland des französischen Blendwerks sehr wohl entrathen kann, wenn es sich um Bücher und Bilder handelt, die der Kindesphantasie die ihr notwendige und heilsame Nahrung zuzuführen bestimmt sind. Auch die gemachte, über einen Kamm geschorene Kindlichkeit der viel bewunderten englischen Produkte jüngster Jahre hält auf die Dauer schwerlich die Probe aus gegen das, was uns Neureuther und Mohn Reizendes und Liebenswürdiges dargeboten haben. Möge denn die eine wie die andere der beiden Kinderfestgaben unter recht vielen Christbäumen die ihnen gebührende Stätte finden! Sn.

Kunstlitteratur.

C. v. F. **Von dem Katalog der Terrakotten des Louvre** ist soeben von Léon Heuzey, vormals Kustos an der Antikenabteilung, jetzt Konservator der orientalischen Altertümer, der erste Band veröffentlicht worden. Er enthält die Beschreibung

jener Kunstschätze dieses Genres, welche assyrischen, babylonischen, phönikischen, cyprischen und rhodischen Ursprungs sind. Ein zweiter Band wird die griechischen und römischen Terrakotten enthalten. Desgleichen ist der erste Band des neuen, von dem Konservator Ravaisson-Mollien bearbeiteten Kataloges der antiken Skulpturen druckreif, und soll — lange vorbereitet und bisher oft vermißt — endlich in nächster Zeit erscheinen. Somit scheint denn in diese Seite der Thätigkeit der Herren Konservatoren an der Abteilung für Antiken neues Leben zu kommen, spät genug, wenn man bedenkt, daß seit 1869, wo der erste Teil des seither vielfach veralteten Katalogs der antiken Skulpturen von Fröhner erschienen war, für dieses Mittel der Nutzbarmachung jener Sammlungen aber auch nicht das geringste geschah. — Die Herren sollten sich dabei die Vorstände der andern Abteilungen des Louvre zum Muster nehmen, deren manche hierin mit musterhafter Promptheit verfahren. So ist der Katalog der aus dem Nachlaß Timbals unlängst erstandenen Sammlung, die als Ganzes beisammen bleibt, durch die Konservatoren der Abteilungen, in die ihre einzelnen Stücke sich einreihen, zusammengestellt und schon publizirt worden, und ebenso hat der Konservator den Handzeichnungen, Vte. de Tauzia, ein wertvolles „Erklärendes Verzeichnis" der durch das Vermächtnis His de la Salle's dem Louvre zugefallenen Handzeichnungen italienischer und niederländischer Meister der Öffentlichkeit übergeben. Hervorgehoben zu werden verdient daraus eine die bisherigen Forschungsresultate zusammenfassende Studie über Vittore Pisano, von dem sich in der His de la Salle'schen Sammlung mehrere Handzeichnungen befinden. Hierbei werden auch die Blätter des Vallardi'schen Bandes von Zeichnungen Lionardo's, welche zuerst von Reiset (Gaz. d. beaux arts 1877, I) als Studien zu mehreren der bekanntesten Medaillen Pisano's erkannt worden sind, ausführlich besprochen.

Todesfälle.

R. B. **Georg Lochner**, Archivar der Stadt Nürnberg, früher Rektor des dortigen Gymnasiums, in der Kunstlitteratur bekannt durch die von ihm besorgte neue Ausgabe von Neudörfers Nachrichten ist am 2. Dezember in Nürnberg im Alter von 85 Jahren gestorben.

Konkurrenzen.

Bei der Konkurrenz um den Bau eines städtischen Theaters zu Athen hat ein junger Pariser Architekt, Xavier Girard, den Preis und zugleich die Ausführung des Baues erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

⁂ **Die akademische Kunstausstellung** wird, wie der Senat der königl. Akademie der Künste in Berlin bekannt macht, im Jahre 1883 während der Monate Mai und Juni im Polytechnikum in Charlottenburg bei Berlin stattfinden.

□ **Wien.** Unter den Erwerbungen, welche das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in der letzten Zeit gemacht hat, sind mehrere alte Sazuma-Fayencen als hervorragend zu bezeichnen. Die reichen figürlichen Darstellungen, welche die Gefäße schmücken, zeichnen sich durch Lebendigkeit und treffliche Charakteristik aus. Unter den Geschenken, welche dem Museum gemacht wurden, ist als bedeutendstes die von J. E. Böhm modellirte lebensgroße Figur von Thomas Carlyle zu bezeichnen, welche als Gegenstand der Wiener internationalen Kunstausstellung des laufenden Jahres in unserem Blatte schon gebührend hervorgehoben worden ist. Auf der Rückseite der Stuhllehne trägt das Bildwerk die Bezeichnung: „Thomas Carlyle 1874 — J. E. Böhm fecit". Die Weihnachtsausstellung des Museums wurde anfangs Dezember eröffnet.

Eine Alma-Tadema-Ausstellung findet gegenwärtig in der Grosvenorgalerie in London statt. Es sind dort gegen 150 Arbeiten des berühmten niederländischen Meisters ausgestellt.

z **Kassel.** Die von Herrn E. Habich unserer Gemäldegalerie auf zehn Jahre leihweise überlassene wertvolle Sammlung älterer Meister, deren wir schon früher an dieser Stelle gedachten, hat auch im Laufe dieses Jahres wieder ansehnliche Bereicherungen erfahren. Unter anderen wurden der Sammlung ferner überwiesen: Lucas Cranach, „Wirkung der Eifersucht"; Romeyn de Hooch, „Ansicht eines orientalischen Hafens"; Jan van Kessel, „Landschaft" (Motiv aus Harlem); zwei Blumenstücke in der Art des Abraham Brueghel; Roelant Roghman, „Gebirgslandschaft bei Abendbeleuchtung"; Jan le Ducq, „Landschaft mit Hirtenstaffage"; Jan Brueghel und Lucas van Uden, „Landschaft mit totem Wild"; Stevaerts, „Jäger mit Hunden"; Hans Leonhard Schaeufelein, „Anbetung des Lammes" (die obere Hälfte des Bildes fehlt); W. D. Kennedy, „Ruhende Bacchantin"; Mathäus Grünewald, Altarbild, „Christus am Kreuz", ursprünglich wahrscheinlich für eine Kirche in Tauberbischofsheim gemalt; Hans Baldung, gen. Grien, „Madonna mit dem schlafenden Christusknaben"; ders. „Herkules den Antäos tötend"; Jacob van Ruisdael, „Landschaft"; Liberale da Verona, „Die sterbende Dido"; A. Altdorfer, „Die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor"; Bartolommeo Neroni, gen. Maestro Riccio Sanese, „Heil. Familie". — Von anderer Seite gingen der Galerie als Geschenke zu: Martin de Vos, „Untergang Pharao's im roten Meer"; J. A. Nahl, „Odysseus, den Polyphem blendend". Aus dem Museum Fridericianum wurde an die Galerie abgegeben: eine Tischplatte mit zahlreichen allegorischen und landschaftlichen Darstellungen, schweizer Arbeit. Schließlich ist noch zu bemerken, daß die monumentale Ausschmückung des Treppenhauses durch Aufstellung der vier letzten der acht weiblichen Länderstatuen, welche K. Echtermayer in karrarischem Marmor für dasselbe auszuführen hatte, ihren Abschluß gefunden hat.

Vermischte Nachrichten.

x. **Eine Jugendarbeit von Andreas Schlüter** will der Architekt Gurlitt in Dresden in dem Schlosse Willanow in Warschau erkannt haben. Derselbe legte jüngst in dem Berliner Architektenverein eine Skizze des Schlosses vor und bemerkte dazu, daß nach seinen Ermittelungen ein Teil des fraglichen Gebäudes zur Zeit des Königs Johann Sobieski (1691—1694) errichtet worden sei. In der That finden sich in der architektonischen Gliederung desselben deutliche Anklänge an Behandlung der Fassaden des Berliner Schlosses.

⁂ **Für die Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses** sollen ferner folgende Feldmarschälle resp. Generäle modellirt werden: Blücher, vom Bildhauer Pfuhl; Herzog Ferdinand von Braunschweig, von Bergmeier; Prinz Louis Ferdinand, von Büchting; v. Goeben, von Hoffmeister; Prinz Heinrich, von Wiese; v. Keith, von Schweidnitz; Graf Moltke, von Karl Begas; v. Schöning, von Professor Franz, und Graf Werder, von Klein.

⁂ **Für das neue Polytechnikum in Charlottenburg bei Berlin** hat der Bildhauer Eberlein die 3,5 m hohe Statue Lionardo da Vinci's in Sandstein vollendet. Dieselbe hat in einer Nische am Hauptportal ihre Aufstellung gefunden.

C. v. F. **Paris.** Das Modell der Bekrönungsgruppe für den Arc de triomphe de l'étoile, das — von dem Bildhauer Falguière herrührend — jüngst probeweise in der Größe der Ausführung an seinem Bestimmungsort aufgestellt wurde, hat dargethan, daß das Werk in seiner projektirten Gestalt völlig verfehlt ist. Es stellt die Republik auf einem Siegeswagen vor, dessen Rosse von zwei Viktorien gelenkt werden. Davor die Gerechtigkeit die Tyrannei überwindend, nach hinten zwei Gruppen, den Auszug zum Kampf und den Kampf selbst darstellend. Nicht nur ist der Maßstab des Ganzen im Verhältnis der Höhe der Aufstellung ein zu kleiner, und läßt sich diesem Mangel durch eine proportionelle Vergrößerung nicht abhelfen, weil die Breitendimension der Aufstellungsbasis eine solche nicht weiter gestattet, — sondern es sind auch die Umrisse der Gruppe ganz zerrissen, die Verhältnisse ihrer einzelnen Teile disharmonisch, das Ensemble in seinem Eindruck bizarr, gequält, gewaltsam und doch kraftlos, ungeheuerlich und doch kleinlich. Der Auftrag zu dem mißlungenen Werke ging bekanntlich von Ant. Proust während seiner kurzen Verwaltung des Kunstministeriums aus.

Zwei neue Zölle. In der von der k. k. österreichischen Direktion der administrativen Statistik herausgegebenen „Statistischen Monatsschrift" wird von seiten eines Beamten dieser Behörde, Herrn J. Pizzala, im neuesten (11.) Heft die

Einführung eines Zolles auf Gemälde in Vorschlag gebracht, da Österreich-Ungarn jährlich „2000 Mtr.-Ctr. in bemaltem, richtiger in beklecktem Zustande zumeist aus Deutschland" beziehe und hierfür 5 Mill. Fl. zahle. Für wirkliche Kunstwerke könne ein Zoll von einigen Gulden kein Hindernis bilden, der handwerksmäßigen Erzeugung von Bildern sei aber ein solcher Zoll wohl zu gönnen. Wie es scheint, hat Herr Pizzala seinen Vorschlag im Interesse der österreichischen Leinewandindustrie gemacht, wie er denn gleichzeitig im Interesse der einheimischen Papierindustrie einen Zoll auf Bücher proponirt. Beide Vorschläge sind wohl als Kuriosa hier zu registriren.

⁂ **Das Panorama für die neue Hygieneausstellung in Berlin** für das Jahr 1883 wird von Professor Hertel ausgeführt werden. Den inneren Kuppelraum über dem Hauptportal wird Professor Preller in Dresden mit drei Gemälden in Form von Velarien ausschmücken.

C. v. F. **Paris.** Die Ausschreibung für die Vergebung der Arbeiten zum Abbruch der Tuilerien ist nunmehr erfolgt, nachdem der betreffende Gesetzentwurf die parlamentarischen Instanzen durchlaufen und die Sanktion des Präsidenten erhalten hat. Das Projekt einer Minderheit, welches die Herstellung der Ruinen, unter möglichster Wahrung des ursprünglichen Stilcharakters des Baues beabsichtigte, um die so gewonnenen Räume zu einem Museum der modernen Kunst zu verwenden, in dem vor allem die im Luxembourg schlecht genug untergebrachten Werke ihren Platz gefunden hätten, mußte der Mehrheit weichen, die vor den Kosten der Restaurirung zurückschrack. So wird denn binnen sechs Monaten von dem Meisterwerk Philibert Delorme's nichts übrig sein, als etwa einige Kapitäle, Friesstücke und sonstige Details, die man aus der allgemeinen Zerstörung in irgend eines der vielen Museen retten mag, — disjecta membra ruinae, die zu einem Ganzen wenigstens in seiner Phantasie zu beleben, dem Kunstfreund kein anderes Mittel bleibt, als Ducerceau's und Marots Stiche.

⁂ **Der Antrag des Berliner Magistrats in betreff der inneren Ausschmückung des Rathauses** ist von der Stadtverordnetenversammlung nicht angenommen, sondern einer Kommission zur weiteren Beratung überwiesen worden.

Vom Kunstmarkt.

⁂ **Julius Schraders Gemälde „Milton diktirt seinen Töchtern das verlorene Paradies"** hat am 5. Dezember bei einer Versteigerung in Lepke's Kunstauktionshause in Berlin einen Preis von 2600 Mark erzielt.

Zeitschriften.

The Academy. No. 552.

Le livre de Fortune, von C. H. Middleton-Wake. — Bewicks technique. — The society of british artists.

L'Art. No. 414.

Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le livre de Fortune, von L. Lalanne. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 22.

Die graphischen Künste. — Le trésor de la rue vielle du temple. — Le lion de Chéronée, von Schoy.

Hirths Formenschatz. Heft 12.

Spätgotisches Pflanzenornament, von J. v. Meckenen. — Das Jesuskind als Welterlöser, von L. Cranach. — Detail aus der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I., von A. Dürer. — Wappen des Bischofs von Bamberg, von H. Burgkmair. — Der heil. Bernard betet das Jesuskind an, von Dirk van Staren. — Vier Zierleisten aus dem „Modelbuch" von Chr. Egenolff. — Intarsiafüllung und Zierleisten von P. Flötner. — Wandvertäfelung aus dem Schlosse Trausnitz. — Goldstickerei auf einem türkischen Sattel. — Zwei Kindergruppen aus dem „Kunstbüchlein" des Jost Amman. — Entwurf zu einer Schale. — Juwelengehänge von D. Mignot. — Silberner, vergoldeter Trinkkrug. — Entwurf zu einem Plafond von G. Watteau.

Deutsche Bauzeitung. No. 96.

Die St. Nikolaikirche zu Eisenach. (Mit Abbild.) — Die neuesten Ausgrabungen in Troja.

Die Grenzboten. No. 50.

Aus der Baugeschichte Leipzigs, von A. Wustmann.

Auktionskataloge.

Rudolph Lepke in Berlin. Katalog einer reichhaltigen Sammlung von Militärkostümen, historischen Darstellungen und Scenen aus dem Militärleben. Versteigerung am 8. Januar 1883. 193 Nummern.

Zur Abwehr.

Herr Dr. A. v. Wurzbach glaubt in seinem Aufsatz „Zur Rehabilitirung Jan Schoreels" (Zeitschrift XVIII, S. 46 ff.) meine Behandlung Jan Joests und des Meisters des Todes Mariä mit der folgenden Anmerkung beseitigen zu können: „Die kritiklose Zusammenstellung der Werke des Meisters vom Tode der Maria mit jenen des Malers Jan Joest in der von A. Woltmann begonnenen und von K. Woermann fortgesetzten „Geschichte der Malerei" bringt die Kunstgeschichte wieder dorthin, wo sie sich bei Ratgeber befand nur die Objekte sind diesmal andere geworden". Dann fährt er im Texte fort: „Eine nähere Vergleichung der Werke des Kalkarer Meisters Jan Joesten mit den Bildern des „anonymen Meisters" vom Tode der Mariä wird wohl ergeben, daß diese beiden Maler nicht miteinander identisch sein können".

Hier übersieht Herr v. Wurzbach zunächst, daß gerade ich, wie ich ausdrücklich erwähnt habe (man vergl. auch C. Scheiblers Bemerkungen in demselben Bande der Zeitschrift, S. 30), diese nähere Vergleichung vorgenommen habe und daß gerade ich zu dem Resultate gekommen bin, eine Identifizirung der beiden Meister sei trotz ihrer unverkennbaren Schulverwandtschaft, welche Eisenmanns Ansicht keineswegs unerklärlich erscheinen läßt, nicht thunlich. — Sodann muß ich mich gegen den Vorwurf der Kritiklosigkeit verteidigen, den Herr v. Wurzbach gegen mein Verzeichnis der Bilder des Meisters des Todes Mariä erhebt, für welches es eben gleichgültig ist, ob man die Kalkarer Bilder als älteste an seine Spitze stellt oder sie mit mir für Werke eines Lehrers des anonymen Meisters hält. Wer sich der neueren Litteratur über diesen Meister erinnert, wird sich leicht davon überzeugen, daß die von mir aufgestellte Liste seiner Bilder das Resultat der gesamten, erst nach Ratgeber mit Waagen beginnenden modernen Kritik ist. In der That habe ich (bis auf vier) nur Bilder des Meisters genannt, welche schon von Waagen, E. Förster, Bode oder Eisenmann als sein Eigentum erkannt worden waren; in der That habe ich auch von diesen nur diejenigen und überhaupt nur solche genannt, welche von L. Scheibler, dem Herr v. Wurzbach ja Sachkundigkeit (S. 46, Anm. 3) zugesteht, in das leider noch nicht veröffentlichte kritische Verzeichnis der Werke des Meisters, welches er auf seinen Reisen durch ganz Europa angefertigt hat, aufgenommen worden sind; in der That endlich habe ich auch von diesen letzteren, mit Ausnahme der Danziger Flügel, nur solche ausgewählt, welche ich mit eigenen Augen gesehen, ja, zum größeren Teil auf Scheiblers Auswahl hin nochmals geprüft hatte. Ob die so zu stande gekommene Auswahl den Vorwurf der Kritiklosigkeit verdient, mögen andere entscheiden. Ob aber Herrn v. Wurzbachs Erneuerung der alten Ansicht, der Meister des Todes Mariä und Jan Scorel seien eine und dieselbe Person, eine Entdeckung ist, welche die gesamte moderne Kritik zwingen müßte, ihre Auffassung zu ändern, darüber werde ich mir ein definitives Urteil erst erlauben, wenn ich das Ober-Vellacher Altarbild im Original gesehen habe. Als unwahrscheinlich darf ich es jedoch schon heute bezeichnen, weil 1) die Photographien des Ober-Vellacher Bildes keineswegs den Eindruck machen, als sei ihr Meister identisch mit demjenigen des Todes Mariä, 2) eine gewisse Ähnlichkeit der Farbenstimmung und der landschaftlichen Behandlung bei beiden sich aus ihren gemeinsamen Beziehungen zur Haarlemer Schule erklären ließe, 3) endlich die aus Scheiblers und meiner Nachprüfung der von der modernen Kritik dem Meister zugeschriebenen Werke hervorgegangene Liste uns seinen Entwickelungsgang von dem frühesten Kölner Werke bis zu seinen späteren, italisirenden Hauptwerken in deutlich erkennbaren, allmählichen Übergängen vor Augen führt, wogegen die notorischen Werke aus Jan Scorels idealisirender Zeit, für welche die bezeichnete Darstellung der Kreuzigung im Bonner Provinzialmuseum maßgebend ist, einen ganz anderen Charakter zeigen. Übrigens betrachte auch ich es als eine offene Frage, ob der Meister des Todes Mariä nicht in Wirklichkeit ein Niederländer war, der nur eine Zeitlang in und für Köln gearbeitet hatte.

Karl Woermann.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Ende Dezember 1883,** gemeinschaftliche permanente Ausstellungen, unter den bereits bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Österreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1882. (1)

Im Namen der verbundenen Vereine: der Kunstverein Regensburg.

Nicolaische Verlags-Buchhandlung, R. Stricker, Berlin C. 2., Brüderstraße 13.

Handzeichnungen von Karl Friedrich Lessing.

Erste Lieferung: 10 Blatt in Lichtdruck, gr. Folio. M. 15.—

Zum ersten Male gelangen hiermit diese Schöpfungen des berühmten Landschaften- und Historienmalers in Lichtdruck nach den Originalen zur Veröffentlichung; für Künstler und Sammler ein höchst schätzbares Material.

Inhalt der ersten Lieferung: Der Kirchhof. — Heinrich IV. flüchtet von der Harzburg. — Burg mit ausziehenden Reitern. — Barbarossa vor Mailand. — Die Polenwache. — Landschaft mit Bach und weißer Wolke. — Kreuzfahrer in der Wüste. — Schlesische Landschaft mit Kiefern. — Gebirgsschlucht mit Kriegerstaffage. — Luther verbrennt die Bannbulle.

Zwei weitere Lieferungen folgen in kurzer Zeit nach.

Das

Leben der Jungfrau Maria von Albrecht Dürer.

Mit einem einleitenden Gedicht von Herm. Kletke.

20 Blatt in Lichtdruck. Cab.-Ausg., in reich verzierter Mappe. M. 10.—

Der Triumphwagen des Kaisers Max

von **Albrecht Dürer.**

3 Blatt in Lichtdruck. gr. 4°. M. 3.—

Heraldische Meisterwerke

von der Internationalen Ausstellung für Heraldik zu Berlin im Jahre 1882.

In Lichtdruck dargestellt mit erklärendem Text

von Professor **Ad. M. Hildebrandt.**

100 Tafeln groß Folio in hocheleganter Calico-Mappe mit reicher Deckelpressung, 140 Mark, in Saffianleder-Mappe 150 Mark. (Auch in 10 Lieferungen à 13 Mark zu beziehen.)

Dieses Werk enthält die getreuen Abbildungen der werthvollsten Kunstgegenstände, welche sich im Besitz **Seiner Majestät des Deutschen Kaisers, des Kronprinzen des Deutschen Reichs, der Prinzen des Preußischen Königshauses und sämmtlicher deutscher Fürsten** befinden. Auch die vornehmsten adeligen und Patrizier-Familien, Künstler, kunstgewerblichen Institute und Kunsthandwerker, sowie die berühmtesten Sammlungen Deutschlands haben uns ihre besten und herrlichsten Schätze zur Verfügung gestellt. Bisher existirte kein Werk, das kunstvoll hergestellte Wappen und Siegel, Waffen und Rüstungen aller Art, Erzeugnisse der Goldschmiedekunst und Metallindustrie, Steingravirungen, Sculpturen, Holzschnitzereien, Majoliken und Porzellane, gemalte und geschliffene Gläser, Arbeiten in Meerschaum und Elfenbein, gepreßte und geschnittene Lederwaaren, Erzeugnisse der Textilindustrie, Stickereien, seltene Kunstdrucke etc. etc. in dieser künstlerischen Ausführung und in gleicher Vollständigkeit veranschaulicht.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen. (2)

Friedrich Bruckmann's Verlag in München.

Neuigkeit!

= Pendant zu Preller's Odyssee. =

HOMER'S ILIAS.

VOSSISCHE ÜBERSETZUNG.

MIT 12 VOLLBILDERN IN PHOTOTYPIE

NACH KOHLEZEICHNUNGEN

von

FRIEDRICH PRELLER D. J.

KOPFBILDER NACH **J. FLAXMAN** — ORNAMENTE VON **A. SCHILL.**

Folioformat. — In stilvollem Prachtband 40 Mark.

Seine Königliche Hoheit Karl Alexander Grossherzog von Sachsen-Weimar haben die Widmung dieses Werkes huldvoll entgegenzunehmen geruht.



Wir bieten hiermit dem kunstsinnigen deutschen Publikum ein vielfach vermisstes Pendant zur *Preller*'schen Odyssee (Folioausgabe) in vornehmer, des Themas würdiger Ausstattung. Für die herangewachsene männliche Jugend sowie für alle die Familien, in denen Verständniss für die Antike herrscht, giebt es kaum eine sympathischere Festgabe, als eine von *Friedrich Preller d. J.* illustrirte „Ilias".

Soeben erschien:

KATALOG

von

Franz Hanfstaengl

Kunst-Verlag in MÜNCHEN.

Reich illustrirt.

Preis bei frankirter Zusendung:

für Deutschland und Oesterreich . . . . . 0,70 M.
für Ausland . . . . 0,85 M. (2)

Soeben erschien in elegant ausgestatteter neuer Auflage und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

M. P. L. Bouviers

Handbuch der Ölmalerei

für Künstler und Kunstfreunde.

Sechste Auflage.

Mit Illustrationen.

Nach der fünften Auflage gänzlich neu bearbeitet

von

A. Ehrhardt,

Professor a. d. Kgl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden, Mitglied des akademischen Rats. Ritter etc.

Nebst einem Anhang über

Konservierung, Regeneration und Restauration alter Gemälde.

Preis: geh. 9 M., gebdn. 10 M. 50 Pf.

Dieses Werk bildet in Folge seines sachkundigen und reichen Inhalts einen unentbehrlichen Ratgeber für jeden Künstler und Kunstfreund. Um die Anschaffung desselben zu erleichtern, lassen wir gleichzeitig eine Ausgabe in fünf Lieferungen à 1 M. 80 Pf. erscheinen.

Braunschweig.

C. A. Schwetschke & Sohn

(M. Bruhn).

Heideloff's

Ornamentik des Mittelalters.

Verzierungen, Profile etc. im romanischen und gothischen Stil.

200 Kupfertafeln mit Text in Mappe.

Wohlfeile Ausgabe M. 30.—

Verlag von C. Geiger, Nürnberg.

G. HIRTH'S KUNSTVERLAG IN MÜNCHEN.

DER FORMENSCHATZ hat bisher gegen 900 Blätter mit ſtilvollen dekorativen und kunſtgewerblichen Darſtellungen nach den berühmteſten Meiſtern der Renaiſſance, ſowie der früheren und ſpäteren Stilrichtungen gebracht. Dieſe berühmte Sammlung, redigirt von Dr. G. HIRTH, iſt anerkanntermaſsen das *Beſte*, *Vollſtändigſte* und *Billigſte*, was man jungen Künſtlern und Gewerbtreibenden in die Hand geben kann. Serie I & II je 10 Mark, Serie III bis VI je 15 Mark. Jede Serie ſelbſtändig mit erläuterndem Text. Das Werk (in franzöſiſcher Ausgabe als »*L'Art Pratique*«) wird fortgeſetzt in monatlichen Lieferungen à M. 1.25. Auch das bisher Erſchienene kann in Lieferungen à M. 1 — bez. M. 1.25 bezogen werden. Der Jahrgang 1882 bez. Serie VI. (mit 176 Taf.) **iſt complett.**

DAS DEUTSCHE ZIMMER DER RENAISSANCE. II. Auflage. Anregung zu häuslicher Kunſtpflege von GEORG HIRTH. Dieſes allgemein beliebte Prachtwerk bietet in Wort und Bild eine vollſtändige Anleitung zu ſtilvoller Innendekoration dar, ebenſo wichtig für den Liebhaber, als unentbehrlich für den Fachmann (Architekten, Maler, Schreiner, Tapezierer, Dekorateur etc.). Unter den 246 durchweg inſtruktiven, zum Theil mehrfarbigen Abbildungen befinden ſich 40 Anſichten von ganzen Zimmern und dekorativen Gruppen, in den reichſten wie beſcheidenſten Verhältniſſen. Bei der immer allgemeiner werdenden Vorliebe für behagliche und ſchöne Häuslichkeit empfiehlt ſich das Werk insbeſondere als Geſchenk für Verlobte und junge Eheleute. Preis broch. 14.40 M., eleg. geb. 17.40 M.



LIEBHABER-BIBLIOTHEK

ALTER ILLUSTRATOREN

in Facſimile-Reproduktion. Bisher erſchienen: *Joſt Amman's Frauentrachtenbuch* (deutſche Ausgabe) M. 4.—, in Leder geb. M. 6.40, lateiniſche Ausgabe M. 2.— theurer); deſſelben *Kartenſpielbuch* oder *Charta Lusoria* (M. 4.—, geb. M. 6.40); *Joſt Amman's Wappen- und Stammbuch* broch M. 7.50, in Leder geb. M. 10.—, in Schweinsleder M. 14.—; *Tobias Stimmer's Bibel* vom Jahre 1576, broch. M. 7.50. in Leder geb. M. 10.—, in Schweinsleder M. 14.—; *Virgil Solis Wappenbüchlein* vom Jahre 1555, broch. M. 5.—, in Leder geb. M. 7.50.

NEUE BRIEFE MIT ALTEN BILDERN.

Jede Serie enthält in feſtem Carton 24 Briefbogen mit alten Vignetten von DÜRER, BURGKMAIR, CRANACH, H. S. BEHAM, ALDEGREVER, JOST AMMAN, FRANÇOIS BOUCHER u. v. a., nebſt der entſprechenden Anzahl von Couverts. Preis jeder Serie M. 4.— (Erſchienen ſind **6** Serien.)

KULTURGESCHICHTLICHES BILDERBUCH



aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, herausgegeben von Dr. GEORG HIRTH. Das Werk beſteht aus Facſimilewiedergaben von alten Holzſchnitten, Kupferſtichen, Radirungen und Zeichnungen. Gegenſtände der Reproduktion ſind hauptsächlich *Porträts* berühmter und intereſſanter Perſönlichkeiten, *Koſtüm-* und *Genrebilder*, Darſtellungen von *Jagden*, *Kriegs-* und *Gerichtsſcenen*, *Spielen*, *Tänzen* und *Bädern*, *Feſtzügen*; Schilderungen des *höfiſchen* und *bürgerlichen* Lebens, *Städteanſichten* und *Marktbilder*, endlich moraliſche und politiſche *Allegorien*, *Myſterien*, *Curioſa* etc. Hervorragende Meiſter dreier Jahrhunderte und verſchiedener Nationen — wir nennen aus der groſsen Zahl nur die Namen Dürer, Burgkmair, Amman, Callot, Hollar, Watteau, Chodowiecki — liefern in überreicher Fülle den Stoff zu dieſem Werke, welches an Originalität ſowie an kunſthiſtoriſchen Werth von keinem ähnlichen übertroffen wird. I. Band, 555 Abbildungen auf 390 Seiten, Folio-Format, broſch. M. 30.—, geb. M. 35.— Liebhaberausgabe einſeitig auf Kupferdruckpapier M. 60.—

ALBRECHT DÜRER'S

FEDERZEICHNUNGEN UND HOLZSCHNITTWERK.

I. Bd. DÜRER'S RANDZEICHNUNGEN zum Gebetbuche des Kaiſers Maximilian I. Es iſt dies die erſte auf phototypiſchem Wege hergeſtellte Facſimile-Ausgabe der berühmten DÜRER'ſchen Randzeichnungen. Angefügt ſind derſelben jene acht Randzeichnungen in demſelben Buche, welche in der Regel LUCAS CRANACH zugeſchrieben werden. 52 Blätter (einſeitig bedruckt) in Buchform, feines Büttenpapier. Groſs Folio-Format, broſch. M. 15.— (Liebhaber-Ausgabe auf feinſtem Velin-Büttenpapier M. 20.—) Da ſich die herrlichen DÜRER'ſchen Randzeichnungen wie kein anderes Ornamentwerk als ſtilvolle Umrahmungen für ſinnige und feſtliche Auffchreibungen eignen, ſo geben wir dasſelbe Werk auch unter dem Titel:

HAUS-CHRONIK



aus. Für die Zwecke eines ſtilvollen »Stammbuches«, ſei es daſs darin eine Familienchronik oder Erinnerungen an Freunde ihren Platz finden ſollen, dürfte ſchwerlich ein reicherer, gleich künſtleriſcher Schmuck zu finden ſein. *Dieſe* Ausgabe iſt auch mit leeren Blättern durchſchoſſen. Broſch. M. 16.—, in Schweinsleder geb. M. 30.—, auf feinſtem Velin-Büttenpapier je um 6 M. mehr.

☞ Ausführliche Kataloge über unseren Kunstverlag werden gratis abgegeben.

G. HIRTH's Verlag in München & Leipzig. (3)

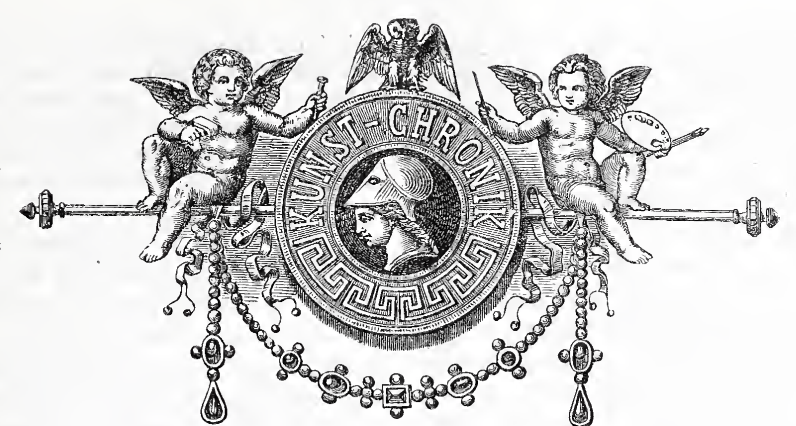
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

21. December



Nr. 10.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Gottfried Kinkel †.

Im Anfang der vierziger Jahre entfaltetete sich in Bonn ein ungemein reges geistiges Leben, das in stetiger Steigerung emporblühte, bis es durch die Stürme des Jahres achtundvierzig einen Stoß erhielt, ja in seiner früheren Eigenart einen jähen Abschluß fand. Jene Zeit wird jedem, der sie mit erleben durfte, wie ein unvergeßlicher Lichtpunkt in der Erinnerung glänzen. Wohl hatte die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. auch hier die Geister zu frischem hoffnungsfreudigem Aufstreben angespornt; man glaubte eine neue Zeit nach langem Druck heraufgekommen, und in der lebendigen Teilnahme, mit welcher die ganze Universität und die halbe Stadt den Vorlesungen des alten unverwüstlichen Ernst Moritz Arndt und des strengen Dahlmann zuströmte, gab sich dies Ringen nach politischer Erneuerung klar zu erkennen. Wohl bot die rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität die Grundlage, auf der sich jenes Geistesleben erzeugte, den Rahmen, der das reiche Bild umschloß: aber es hatte doch seine Schwerkraft in sich selbst, und seine Signatur war ein rühriges künstlerisch-poetisches Treiben. Aug. Wilh. von Schlegel ragte noch eben aus einer früheren Epoche in jene Tage hinein; sein Wirken für Kunstgeschichte und Poesie war noch unvergessen, und besonders ließen sich die Anregungen überall erkennen, welche er für die Wertschätzung der Kunst des Mittelalters, für die Würdigung der heimatlichen Denkmale gegeben hatte. Als er hochbetagt 1845 starb, war eine jüngere Kraft neben ihm emporgewachsen, die mit der Frische der Begeisterung und einer seltnen Begabung das Führeramt im Reiche des Schönen, und zwar ebenso der bildenden Kunst wie der Poesie, angetreten hatte. Es war **Gottfried Kinkel**. Ursprünglich hatte der evangelische Pfarrerssohn sich der Gottesgelahrtheit gewidmet und sich in der evangelisch-theologischen Fakultät als Privatdocent angesiedelt. Das war 1836 gewesen, als der junge Lehrer kaum 21 Jahre zählte. Aber bald zog es ihn aus den beengenden Schranken der Theologie in das freie Reich der Kunst; eine Reise nach Italien bestärkte ihn in dieser Neigung, und der Aufenthalt in Rom, der so manchem schon der Übergang in ein neues Leben geworden, gab ihr vollends den Ausschlag. Wohl blieb er nach der Heimkehr äußerlich noch mit der Theologie verbunden und wirkte selbst als Hilfsprediger in Köln durch seine glänzenden Vorträge, in welchen zuerst sein oratorisches Talent durchschlagend zur Geltung kam. Auch in Bonn an der Universität hielt er exegetische und kirchengeschichtliche Vorträge, aber daneben eröffnete er Vorlesungen über litterarische und künstlerische Stoffe, die sich sofort allgemeiner Teilnahme erfreuten.

In diese Zeit fiel seine Bekanntschaft mit der geistvollen und hochbegabten Johanna Matthieux, der Tochter des Bonner Gymnasialprofessors Mockel. Die edle Frau, um fünf Jahre älter als Kinkel, frühgereift durch herbe Lebensschicksale, die sie an einen ungeliebten Mann fesselten, sollte den mächtigsten Einfluß auf den jüngeren Freund gewinnen. Im Verkehr mit der geistesstarken Frau vollzog sich bei Kinkel eine Umwandlung, die aus dem bis dahin gläubigen Theologen einen Mann des freien Denkens machte. Er selbst gesteht dies in einer seiner Elegieen an Johanna:

„Wie du mit kühnem Trotz mich rissest los von den Formen,
Die mir den ängstlichen Sinn lange beschwerend gedrückt."

Der orthodoxen Fakultät mußte das Wirken eines Mannes wie Kinkel fortan unbehaglich werden, und so war es eine für alle Beteiligten glückliche Lösung, als dem feurigen Privatdocenten der Übertritt in die philosophische Fakultät und die Professur der Kunstgeschichte angetragen wurden. So erhielt Bonn zuerst unter allen deutschen Universitäten einen Lehrstuhl der Kunstgeschichte und wurde darin Vorbild der meisten anderen deutschen Hochschulen, von deren bedeutendsten nur München bis jetzt beharrlich dieser wichtigen Disciplin die Aufnahme versagt. Als dann Johanna nach schweren Kämpfen das verhaßte Band, welches sie gefesselt hatte, löste und dem Geliebten die Hand reichte, gestaltete sich das Leben der glücklich Verbundenen zu einem Dasein von seltener Harmonie. „Du meines Geistes heller Stern", so redet Kinkel in einem seiner schönsten Gedichte die Gefeierte an, und mit vollem Rechte. Denn sie ging ihm fortan verbunden zur Seite, wie ein treuer Kamerad, ebenbürtig an Geist und Charakter, von gleicher Hoheit der Gesinnung, erfüllt von idealem Drange, der sich bei ihr in poetischer und musikalischer Schöpferkraft offenbarte. Wer die zarte Gestalt mit den großen leuchtenden Augen in dem blassen Antlitz am Klavier sitzen sah, das sie mit männlicher Meisterschaft beherrschte, oder wer den Übungen des kleinen musikalischen Kreises beiwohnte, der sich bei ihr versammelte und Werke wie Glucks Iphigenie unter ihrer Leitung einstudirte, der erkannte die Macht des Genius in dieser seltenen Frau. Treffend schildert der Dichter das Wesen ihrer Kunst in einer sapphischen Ode:

„Männlich rauscht ihr Lied aus dem weichen Busen,
Schmerzen bannt sie fest in die mächt'gen Maße,
Die im Kriegsschritttakt und im ehrnen Prangen
Donnernd einherziehn."

Das junge Paar hatte seine Wohnung in dem eine Viertelstunde von der Stadt gelegenen Schloß zu Poppelsdorf, einem stattlichen Bau aus der kurfürstlichen Zeit. Vor dem Wohnzimmer breiteten sich die prächtigen alten Baumgruppen des Parks samt den Blumenbeeten des botanischen Gartens aus, und hinter diesem üppigen Vordergrunde schlossen die malerisch bewegten Linien des Siebengebirges, in zarten Duft getaucht, das Bild ab. Man hätte sich keinen passenderen Rahmen für solche ideale künstlerisch poetische Existenz denken können. In einem schönen Gedichte an Jakob Burckhardt schildert Kinkel selbst diesen Schauplatz seiner glücklichsten Lebenstage:

„Schön ist's, nächtlich zu steh'n in dem wölbigen Fenster des Schlosses,
Das mir ein günstig Geschick als mein Asyl überwies.
Tief in dem Fichtengehölz flammt blutrot Schimmer des Westens,
Frisch durchsichtiges Laub lodert in goldiger Glut.
Leise den mailichen Ton versucht auch der Vogel der Nacht schon
Und aus dem Schilfrohr tönt klagend der Unke Gestöhn.
Mild vom nahen Gebirg weht köstliche Luft in den Garten,
Welcher in dämmerndem Schein unter dem Fenster sich dehnt.
Wie ein Zaubergebild aus dunklem Grün in den Aether
Hebt sich von Blüten geschwellt hehr der Magnolie Stamm."

Es war eine Zeit hochgemuten Schaffens, die in den Gedichten jener Periode und in dem reizenden Epos „Otto der Schütz" ihren schönsten Ausdruck gefunden hat. Außer Jakob Burckhardt waren es Simrock, Alexander Kaufmann, Andreas Simons und manche andere unter den Jüngeren, welche sich in gemeinsamen poetischen und künstlerischen Interessen mit dem Kinkelschen Ehepaare verbunden fühlten. Noch lag das letzte Abendlicht der scheidenden Romantik über dem Leben, während schon die ersten Morgenstrahlen einer neuen politisch bewegten Zeit heraufblitzten. Alle diese Bewegungen fanden in Kinkels Gedichten beredten Ausdruck. In jüngster Zeit hat sich wohl die Ansicht hervorgewagt, als Poet sei er überschätzt worden, indem die späteren tragischen Geschicke des Freiheitskämpfers die Vorstellung von seinem dichterischen Wert beeinflußt hätten. Ich kann dies nicht finden. Wenn Kinkels poetische Begabung ihre bestimmten Grenzen hatte und namentlich, wie sein „Nimrod" beweist, für das Dramatische nicht ausreichte, so steht er in den Reihen unsrer lyrisch-epischen Sänger mit in erster Linie. Er ist im besten Goetheschen Sinn Gelegenheitsdichter, sofern sein eignes Leben und Lieben sich ihm poetisch verklärt, denn selbst „Otto der Schütz" ist eine freie Verhüllung seiner eigenen Herzensschicksale in das Gewand einer rheinischen Sage. Überall aber empfinden wir in seinen Gedichten den starken Herzschlag einer hohen Gesinnung, den Gedankenreichtum eines am Herrlichsten in Kunst und Geschichte gereiften Geistes und endlich das warme Gefühl für die wonnige Schönheit seines rheinischen Heimatlandes, die nicht blos in den Sagen und Romanzen, sondern auch in Gedichten, wie „Die sieben Berge", „Auf der Höhe von Altenahr", „Auf der hohen Acht" die leicht dahinfließenden Verse durchklingt. Während aber hier der Grundton ein romantischer, vaterländischer ist, wendet er sich in den schwungvollen auf italienischem Boden entstandenen Dichtungen meist den klassischen Versmaßen zu, die er namentlich in den Oden und den Elegieen an Johanna nicht minder meisterlich beherrscht. Überall tritt uns hohe Formvollendung entgegen; es ist ein künstlerischer Geist, der aus diesen gepanzerten Rhythmen, wie aus dem melodischen Fluß seiner Lieder und Romanzen uns entgegentönt. Und vor allem ist es die Reinheit und die Hoheit einer nur auf das Ideale gerichteten Gesinnung, die uns auf die Höhen edelster menschlicher Gedankenwelt hinaufhebt. Nur im reichen Geistesleben mit einer hochherzigen sinnesverwandten Frau konnte sich dies alles so voll entfalten,

und deshalb leuchtet ihr Bild uns auf Schritt und Tritt in diesem Dichterleben entgegen, und er selbst sagt in seinen herzenswarmen Versen:

„Und führe heut ein Blitz hernieder
Zerschellend diese nerv'gen Glieder —
Im Schmerz des Abschieds sagt' ich's dir:
Kein Sterblicher auf grüner Erden
Mag froher seines Lebens werden,
Und all dies Glück — Du gabst es mir."

Sah man die hohe schlanke Erscheinung mit dem ausdrucksvollen, edelgezeichneten, von schwarzen Locken umwallten und von dunklem Barte eingerahmten Kopfe, am Arm die zarte Frauengestalt, durch die Poppelsdorfer Allee zur Stadt hinschreiten, so hatte man den Eindruck eines innig verbundenen geistigen Doppelwesens, wie das Leben es nur selten zusammenführt. Auch als Lehrer wirkten beide in völlig gleichem harmonischen Sinn, sie im Reiche der Töne, er im weiten Gebiete der bildenden Künste und der Poesie das Edelste pflegend, zum Höchsten anregend. Kinkel trug nicht blos an der Universität, sondern auch vor weitern Kreisen des gebildeten Publikums über Kunstgeschichte und Litteratur vor. Ich entsinne mich noch gut, wie zündend seine Vorlesungen über die niederländische Kunst und die Vorträge über Shakespeare uns Jüngere bewegten. Er zuerst weckte in uns den Sinn für das Schöne, indem er es in seiner historischen Entfaltung darlegte; er öffnete uns den Blick für die alten Denkmäler am Rhein, und von da ab begannen, sei es unter seiner belehrenden Führung, sei es in eigenen Versuchen, die Wanderungen rheinauf- und abwärts und landein bis nach Belgien, mit welchen wir unsere kunstgeschichtlichen Studienfahrten anfingen.

Kinkel war als Docent von der seltensten Begabung, von hinreißender Gewalt, der man sich nicht entziehen konnte. Wenn die edle Gestalt vor uns hintrat und uns in den Bann ihrer blitzenden Augen und der wohlklingenden, jeder Nüance fähigen Stimme zog, wenn er in höchster Formvollendung seine klaren Perioden vor uns ausgoß, wie ein breit und ruhig dahinziehender Strom, so fühlten wir uns alle gefangen. Vor allem besaß er das wichtigste Geheimnis, nicht zu ermüden, sondern stets fesselnd weiter zu führen und im richtigen Augenblick abzuschließen. Denn solche Vorträge sollen vor allem anregen, sie müssen das geben, was nicht in Büchern zu lesen steht, sondern was nur die lebendige Rede zu geben vermag; wer an solcher Stelle einen Gegenstand erschöpfen will, der erschöpft nur die Geduld des Hörers, der das Ganze eines jeden Stoffes bis in die winzigsten Einzelheiten hinein besser in weitläufigen Handbüchern studiren wird. Wohl war in seinen Vorträgen ein rhetorisches Element zu spüren, das die Wirkung des persönlichen Auftretens mit in Rechnung zog; aber dies alles war zu einer solchen wahrhaft künstlerischen und harmonischen Wirkung verbunden, daß er bis in seine letzten Lebenstage einer der anregendsten, fesselndsten Lehrer blieb.

Was er so in lebendiger Rede ausstreute, das suchte er nun auch für die weitesten Kreise zugänglich zu machen. So entstand seine „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, vom Anfang unserer Zeitrechnung bis zur Gegenwart." Die erste Abteilung, welche auf fünfzehn Druckbogen die alte christliche Kunst behandelt, trat 1845 ans Licht. Eine Anzahl lithographirter Tafeln von anspruchsloser Gestalt war bestimmt, die unerläßliche Anschauung zu vermitteln. Es versteht sich, daß diese Darstellung im einzelnen längst durch die epochemachenden Entdeckungen eines Menschenalters, namentlich durch de Rossi's glänzende Untersuchungen überholt sind; trotzdem bieten sie dem Leser immer noch hohen Genuß durch die fesselnden Schilderungen und die künstlerische Formvollendung des Ganzen. Kinkel gehörte zu der kleinen erlesenen Zahl der Hochbegabten, welchen sowohl die Gewalt der Rede als der Vorzug lichtvoller schriftlicher Darstellung verliehen ward. So wirkt denn in seinen litterarischen Arbeiten die anregende Eigenart des Redners nach, und man fühlt, daß man es mit einem Schriftsteller zu thun hat, der mit voller Beherrschung des Materials die Gabe fesselnder Schilderung vereint. Seinem Plane nach sollte dies Buch die Mitte halten zwischen der registermäßigen Trockenheit des Kuglerschen Handbuches und der kulturhistorischen Breite des Schnaaseschen Werkes. Und glänzenden Beweis für die Frische, mit welcher damals die Kunstgeschichte betrieben ward, legt wohl der Umstand ab, daß drei solcher zusammenfassenden Geschichtsdarstellungen innerhalb desselben Lustrums hervortraten.

Aber die schön begonnene Arbeit sollte nicht zum Abschluß kommen. Die politischen Stürme ergriffen auch das stille Bonn, pochten mit Macht an die Studierstube des Gelehrten und Dichters und riefen ihn zum Kampf für Freiheit und Volksrechte auf. Mit einem Schlage war das poetisch-künstlerische Leben abgebrochen, und die revolutionäre Bewegung riß den erregbaren Dichter auf ihren Wogen mit sich fort. Schon vor dem Jahre achtundvierzig hatte auch in den Universitätskreisen die Schleswigholsteinsche Frage die Gemüter aus der friedlichen Stille aufgerüttelt; zahlreiche Schleswigholsteiner, die in Bonn studirten und zu den Tüchtigsten, Gesinnungsvollsten unter der akademischen Jugend zählten, hatten in unseren Versammlungen das patriotische Feuer geschürt, und als der „Offene Brief" Christians VIII. die alte Zusammengehörigkeit der beiden Länder antastete, schlug auch dort die Empörung über die Schmach, welche dem ohnmächtigen deutschen Vaterlande zugemutet wurde, in helle Flammen aus. Alle jene wackeren Jünglinge

eilten, als daheim der Aufstand gegen die dänische Tyrannei ausbrach, nach Hause, um sich unter die Fahnen zu stellen, und viele von ihnen haben ihre Treue gegen das angestammte Land mit dem Tode auf blutiger Walstatt bezahlt.

Wie Kinkels feurige Natur von der Revolution ergriffen wurde, wie er vom Wort zur That überging, sich am badischen Aufstande beteiligte, im Treffen verwundet und gefangen wurde, das alles ist in den Blättern der Geschichte verzeichnet. Wie verschieden man jetzt über jene Bewegung denken mag, jedenfalls muß man den offenen Mannesmut, der im Felde sein Leben für seine Überzeugung einsetzte, immer mit hoher Achtung preisen. Als der gefangene Dichter in Rastatt dem Spruch des Kriegsgerichtes entgegen sah, schrieb er jenes edle Gedicht „Mein Vermächtnis", in welchem er Abschied vom Vaterlande nimmt, indem er noch einmal die Summe seines Lebens zieht und dann fortfährt:

„Den Feinden mild, den Freunden gut,
Die Hand noch rein vom Fluche,
Kein Blatt voll Haß, kein Blatt voll Blut
In meines Schicksals Buche,
So werf' ich in den Opferbrand
Ein reichbekränztes Leben —
O Glück und Stolz, mein Vaterland,
Für dich es hinzugeben."

Als dann der Dichter, zu lebenslänglichem Gefängnis „begnadigt", anfänglich im Zuchthaus zu Naugard und nachher auf der Festung zu Spandau in strenger Haft gehalten wurde, da wandte sich wohl jedes redliche Gemüt selbst unter seinen politischen Gegnern teilnahmvoll dem „lebendig Begrabenen" zu, und nicht vergebens sagte Johanna im Vorwort zur dritten Ausgabe seiner Gedichte (Oktober 1850) in den mit aufgenommenen Bruchstücken: „Jedes dieser Fragmente hebt, einem unmündigen Kinde gleich, ein paar bittende Hände zu der öffentlichen Stimme empor und ruft: Hilf mir, daß mein Vater und Erzieher frei werde!" — Und die Hilfe blieb nicht aus; in einer stürmischen Novembernacht desselben Jahres gelang es der opfermutigen Treue seines jungen Freundes Karl Schurz, den Gefangenen zu befreien und nach England zu retten. Dies ist allgemein bekannt; weniger scheint es bekannt zu sein, daß zwar Schurz bei dem kühnen Unternehmen die rechte Hand, Johanna aber im Anknüpfen, Entwerfen und Vorbereiten desselben die Seele des Ganzen war.

Auf dem freien Boden Englands fanden sich nach todesbangen Prüfungen die Gatten wieder verbunden, und beide nahmen mit vereinten Kräften den Kampf mit dem Leben, das Ringen um die Existenz von neuem auf. Auch jetzt stand Johanna tapfer dem geliebten Mann zur Seite, durch ihren hochgeschätzten Musikunterricht die Einnahmequellen der kleinen Familie vermehrend. Über die Erfahrungen dieser englischen Zeit, namentlich auch über das Treiben in den Flüchtlingskreisen hat sie in dem geistvollen, nach ihrem Tode von ihrem Gatten herausgegebenen Roman „Hans Ibeles in London" in fesselnder Weise berichtet. Als ich im Frühjahr 1851 London besuchte, hatte ich die Freude, meinen verehrten Lehrer wiederzusehen. Es war eines Tages im Glaspalast zu Sydenham, dessen bedeutende Sammlung der Gipsabgüsse ich studirte, als ich erfuhr, daß Kinkel zu einem kunstgeschichtlichen Vortrage erwartet werde. Er kam und hielt mit seiner anziehenden Eloquenz eine Vorlesung über assyrische Kunst, die mir um so interessanter war, als ich eben im British Museum die Denkmäler von Nimrud und Kujjundschik eingehend untersucht hatte. Mit alter Herzlichkeit nahm der Redner nach Beendigung des Vortrags mich auf, und ich bemerkte mit Freude, daß die schweren Stürme der letzten Jahre fast spurlos an seiner wunderbar elastischen Natur vorübergegangen waren. Unermüdlich hielt er in London und den anderen großen Städten Englands Vorträge über Litteratur und Kunstgeschichte. Dies blieb fortan sein Lieblingsfeld, obwohl er der politischen Agitation auf einer Rundreise durch die Vereinigten Staaten und später als Journalist durch Gründung der Zeitschrift „Hermann" doch nicht entsagen mochte. Am 15. November 1858 wurde seine hochsinnige Gattin ihm durch die bekannte erschütternde Katastrophe entrissen; zwar fand er in einem zweiten Bündnis ein neues eheliches Glück, aber der Boden Englands brannte ihm unter den Füßen, und die Sehnsucht nach der Heimat wurde immer mächtiger in ihm. Wie atmete er hocherfreut auf, als ihm Ostern 1866 bei meiner Berufung nach Stuttgart der Lehrstuhl für Archäologie und Kunstgeschichte am eidgenössischen Polytechnikum angeboten wurde. Mit Begeisterung folgte er diesem Rufe, der den treuen Sohn des Rheinlandes zwar nicht in die alte Heimat, aber doch in das Flußgebiet seines geliebten Stromes zurückbrachte.

Nach einem Intermezzo von fast achtzehn Jahren war es dem gereiften Manne, der eben die Schwelle der fünfziger betreten hatte, vergönnt, den abgerissenen Faden seines früheren Schaffens wieder aufzunehmen und als Lehrer zu wirken. Die alte Jugendfrische war ihm treu geblieben, und wer noch im vorigen Jahre dem so Rüstigen auf seinen Vortragsreisen begegnete, fand wohl die Gestalt voller und schwerer geworden, den Rücken etwas gebeugt, das dunkle Haar ergraut; aber die alte Macht des Wortes war ungebrochen, und in der seltenen Formvollendung, die ihm eigen war, behandelte er wie ehedem die mannigfachsten Themata der Litteratur- und Kunstgeschichte. Wohl accentuirte sich dabei manchmal in ziemlich subjektiver Weise die Persönlichkeit des Redners, aber das hinderte nicht die zündende Wirkung seiner Vorträge. Wenn das Hinarbeiten auf einen be-

stimmten Effekt unverkennbar war, so darf man doch den Wert solcher populären Vorlesungen nicht unterschätzen. Sie sind dazu bestimmt, in Kreise zu dringen, welchen die Anregung und Belehrung in ästhetischen Dingen höchlich zu wünschen ist; denn wir dürfen nicht vergessen, daß das deutsche Volk durch die Reformation sich zwar die moralische Gesundheit und die Freiheit wissenschaftlicher Erkenntnis gerettet hat; aber diese kostbaren Güter, die uns mit Recht unter allem, was die Menschheit zu erringen vermag, am höchsten stehen, sind doch mit einer unleugbaren Spröde und Starrheit im ästhetischen Gebiete erkauft, so daß es jetzt wohl an der Zeit ist, auch nach dieser Seite auf feinere Geisteskultur und Schmeidigung des knorrigen Sinnes zu dringen. Für solche Aufgabe, für die Propaganda im Reiche des Schönen war Kinkel wie wenige geeignet. Wie tief er das Schaffen des Künstlers verstand, und wie lebendig er es darzustellen wußte, davon legt sein „Grobschmied von Antwerpen“ glänzendes Zeugnis ab; beiläufig gesagt, bis auf den später hinzugefügten Schluß eine seiner edelsten und reifsten poetischen Schöpfungen. In der Schilderung des Künstlerglückes heißt es dort:

„Kein Denker ahnt, kein Glaube lehrt,
Wie süß im Stoff die Seele waltet,
Die nicht ihm zu entfliehn begehrt,
Die nur ins Leben ihn gestaltet.
Das Leben schläft in jedem Stein,
Durch Ton und Farben ist's ergossen,
Doch will's vom Geist entzaubert sein,
Sonst bleibt es streng in sich verschlossen; —
Der Meister naht, — und groß und mild
Springt aus dem Stein der Venus Bild.“

Während er so aus der Fülle der Kunst Anregung in die weitesten Kreise trug, wobei sich der bewegliche, phantasiereiche Sohn des Rheinlandes nie verleugnete, war und blieb doch der Schauplatz seines täglichen Wirkens die neugewonnene Züricher Heimat. Nicht blos im Polytechnikum wußte er den überwiegend realistischen Sinn der jungen Schweizer durch seine glänzenden Vorträge für das Ideale zu begeistern, auch in den Kreisen der Antiquarischen Gesellschaft und der Künstlergenossenschaft war er unermüdlich bereit, mit zündenden Worten anzuregen und lebhaft sich an den Diskussionen zu beteiligen. Ein besonderes Verdienst aber schuf er sich durch die Begründung eines Kupferstichkabinets am Polytechnikum, wobei ihn die Bereitwilligkeit der oberen Behörde aufs förderlichste unterstützte. Denn es wurde ihm für diesen Zweck ein von einem Gönner der Anstalt gestiftetes Legat zur Verfügung überwiesen; um aber die Summe abzurunden, stellte Kinkel sich opferwillig an die Spitze einer Subskription, die durch seine rastlosen Bemühungen solchen Erfolg hatte, daß es gelang, die in Rom befindliche Bühlmannsche Sammlung als Grundstock eines Kupferstichkabinets zu erwerben. In der weiteren Pflege und Verwaltung dieser Sammlung, bei welcher sein Sohn Dr. Gottfried Kinkel ihn eifrig unterstützte, war er unermüdlich; namentlich aber wußte er in anregender Weise die ihm anvertrauten Schätze zu erklären und für Studium und Genuß zugänglich zu machen.

Bei einer zweiten wichtigen Kunstsammlung des Polytechnikums, der Sammlung der Gipsabgüsse, hatte er sich in die Verwaltung mit dem Archäologen der Universität zu teilen. Denn dieses reichhaltige Museum ist im wesentlichen aus den Summen beschafft worden, welche die von den Docenten beider Hochschulen seit vielen Jahren im Winter veranstalteten öffentlichen Rathausvorlesungen eingetragen hatten. Bei der Entwickelung der Sammlung war es dem Unterzeichneten vergönnt gewesen, neben seinem damaligen werten Kollegen Bursian mitzuwirken. Kinkel gab nicht blos vor den Abgüssen selbst Erklärungen der Bildwerke, sondern er veröffentlichte auch im Jahre 1871 einen räsonnirenden Katalog, in welchem er das allgemeine Verständnis der antiken Skulpturen in geistvoller Weise einem weiteren Leserkreise nahe zu bringen wußte. Die reichhaltige Sammlung, die in der mittleren, von Semper erbauten Säulenhalle des Polytechnikums eine würdige und schöne Aufstellung gefunden hat, wird dadurch auf immer mit dem Namen Kinkels verknüpft bleiben.

Zu umfangreichen litterarischen Arbeiten kam der vielbeschäftigte Docent nur selten. Zunächst wäre hier die zweite Sammlung seiner „Gedichte“ zu nennen, die indeß an Feingehalt und Frische seinen früheren Poesieen nicht gleich kommt. Namentlich wirkt die gar zu breit sich hervordrängende politische Phrase erkältend und läßt einen vollen und reinen Genuß nur selten aufkommen. Wertvoller für uns ist die 1876 unter dem Titel „Mosaik zur Kunstgeschichte“ erschienene Sammlung kunstwissenschaftlicher Aufsätze. Obwohl nicht alle hier vorgetragenen Thesen sich der Zustimmung zu erfreuen hatten, am wenigsten wohl die Abhandlung, in welcher der Nachweis versucht wurde, daß der Messerschleifer in Florenz eine Arbeit des 16. Jahrhunderts sei, so beweisen diese fein modellirten und sorglich ciselirten Aufsätze doch, daß der Verfasser auf verschiedenen Gebieten der Kunstgeschichte sich als selbständiger Forscher und Darsteller heimisch gemacht hatte. Besondre Feinheit künstlerischer Schilderung atmet die Abhandlung über das Mausoleum zu Halikarnaß und seine Überreste im British Museum; auf genauen Lokalstudien beruht der Aufsatz über Stonehenge; reichhaltiges Interesse aber bieten namentlich die Abhandlungen über die aus Kunstwerken entstandenen Sagen, über die Anfänge weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln, über bemalte Tischplatten und über Wenzel Hollar. Was aber allen diesen Arbeiten als gemeinsamer Vorzug eignet, das ist die Klarheit und Lebendig-

keit der Schilderung, die künstlerische Formvollendung, welche wenige Kunstschriftsteller in dem Maße besitzen wie Kinkel.

So gestaltete sich dies reiche Menschendasein, indem es ihm vergönnt war, mit der reifen Kraft des Mannes die unverwüstlich scheinende Frische der Jugend zu verbinden. Die freien Verhältnisse, welche in der Schweiz dem geistigen Schaffen und Wirken keine Schranken ziehen, waren seiner Natur innerlich zusagend. Die Behörden erkannten gern seine Verdienste durch Verleihung des Bürgerrechts an. Zahlreiche Vortragswanderungen durch alle Teile Deutschlands hielten ihn in fortwährender Verbindung mit dem alten Vaterlande und bezeugten ihm die warmen Sympathien, deren er sich überall erfreute. Wenn er dann von solchen Fahrten heimkehrte, und das liebliche Limmatthal sich öffnete, rechts von den schroffen Felshöhen des Uetli begrenzt, während zur Linken die reich bebauten Halden des Zürichberges mit ihren freundlichen Häusern sich ausbreiteten, dann mochte ein Gefühl inniger Zufriedenheit seine Brust bewegen. Und wenn er vom Balkon des schön gelegenen Hauses in Unterstraß, welches er sich zu eigen erworben hatte, die von der raschen Limmat durchrauschte Stadt mit dem bunten Gemisch ihrer mittelalterlichen Kirchen und Türme und der modernen Paläste aufragen sah, dahinter den blitzenden See mit seinen unsäglich lieblichen Ufergeländen, im Hintergrunde von den Eisriesen des Glarnerlandes wie von einer schützenden Felsenburg abgeschlossen, dann stieg eine warme Dankempfindung gegen das Geschick, das zuletzt alles so freundlich gefügt, wohl in seiner Seele auf.

Wie lange — nach menschlichem Ermessen — hätte dieser glückliche Zustand noch dauern können! Schien doch seine Kraft ungebrochen, seine Frische unerschöpflich. Da verhängten die Himmlischen ihm ein jähes Ende. Mitten aus der lebendigsten Thätigkeit riß der Tod ihn hinweg. Wohl trauern alle, die ihn kannten und liebten, über seinen Verlust; wohl muß dieser den Seinigen grausam hart erscheinen. Aber ihn selbst können wir nicht beklagen; durfte er doch scheiden mitten in der Vollkraft von Geist und Körper, nach einem Leben reich an Arbeit und Kämpfen, aber auch an edelstem Genuß.

W. Lübke.

Ausstellung japanischer Malereien im Berliner Kunstgewerbemuseum.

II.

Der gründliche Katalog, welchen Professor Gierke für das Studium seiner Sammlung verfaßt hat, enthält eine vollkommene Geschichte der japanischen Malerei, die erste, die von eines Europäers Hand, und überhaupt wohl die erste, welche jemals geschrieben worden ist. In den japanischen Familien, in welchen sich die Kunstkennerschaft forterbt, sollen zwar nach Professor Gierke's Beobachtungen geheimnisvolle Manuskripte existiren, aus welchen in zweifelhaften Fällen Rat geholt wird; aber eine eigentliche Kunstgeschichte in unserem Sinne scheint nur in der mündlichen Tradition fortzuleben, die allerdings von äußerster Genauigkeit sein soll. Aus einem alten japanischen Werke über Malerei, welches zu deutsch etwa „Japanische berühmte Bildersammlung" heißt, citirt Gierke übrigens einen merkwürdigen Satz, welcher beweist, daß die Kunstkritik ebenso betrieben wurde wie die Malerei selbst, d. h. nach bestimmten kanonischen Regeln. Jener Satz lautet: „Das Bild hat hohe und alte Pinselführung, die Regel ist weit und tief, so daß es als die Merkwürdigkeit der Welt betrachtet werden kann". Von dem Gemälde, welches den Kunstkritiker zu so hoher Bewunderung hingerissen, hat sich Gierke eine alte Kopie verschaffen können, da das Original, welches um 600 gemalt worden sein soll, einem reichen, von dem Prinzen Shotoku Daijin gegründeten Buddhatempel angehört und unverkäuflich ist. Es ist das schon im ersten Artikel genannte Bild jenes Prinzen, welches ebenfalls von einem Prinzen, Namens Asa Daijin, gemalt worden ist.

Asa Daijin, ein Chinese und zwar ein koreanischer Prinz, gehörte zu den chinesischen Künstlern, welche die Malerei seit dem 5., hauptsächlich aber 6. Jahrhundert aus dem damals schon hochkultivirten China nach dem thatkräftigen, aber noch in tiefer Barbarei steckenden Japan hinüberbrachten. Korea war damals den Kaisern von Japan tributpflichtig, und dieser Tribut bestand nicht nur in Erzeugnissen der Industrie und in Landesprodukten, sondern auch in Gelehrten, Künstlern und Handwerkern, die sich am Hofe von Japan nützlich erwiesen und sogar Kaiser und Prinzen in ihrer Kunst unterrichteten. So kam es, daß die Malerei das Privilegium der vornehmsten Kasten und daß sie Jahrhunderte hindurch ausschließlich vom Adel betrieben wurde. Erst im 16. Jahrhundert treten vereinzelt bürgerliche Künstler auf. Nachdem die Buddhapriester erkannt hatten, welch wertvolles Agitationsmittel für die Ausbreitung des Buddhismus in der Malerei stecke, bemächtigten auch sie sich derselben und betrieben sie in ihren Klöstern ungemein eifrig für ihre Kultuszwecke, natürlich meist zur Anfertigung von Buddhabildern. Ein buddhistischer Priester, namens Toba Sojo, der am Ende des 10. Jahrhunderts lebte, war auch der erste Karrikaturenzeichner. Er zeichnete mit schwarzer Tusche, nicht farbig, Scenen aus dem Leben des niederen Volkes und meist Tierkarrikaturen. Jener Asa Daijin war von einem koreanischen Könige an den Hof des Kaisers Suiku Termo (593—628) nach Japan mit Tribut ge-

schickt worden, gefiel sich hier aber so gut, daß er nicht wieder nach Korea zurückkehrte, sondern seine Kunst mit großem Erfolge in Japan betrieb. Seine Manier ist natürlich eine durchaus chinesische. Dieselbe hat sich, auch nachdem die japanische Malerei bereits einen nationalen Stil gewonnen hatte, bis in unser Jahrhundert erhalten, so daß man von einem chinesischen und einem japanischen Stile spricht. Das Wort „Stil" hat in der japanischen Malerei eine generelle und nicht individuelle Bedeutung, d. h. man kann nicht von dem Stile eines einzelnen Malers reden, sondern nur von dem Stil gewisser Epochen. Dem Auge des japanischen Kunstkenners mögen sich ja auch die stilistischen Eigentümlichkeiten eines einzelnen Malers offenbaren. Der Europäer wird aber kaum mehr herauserkennen, als gewisse Ausdrucksweisen, welche für gewisse Epochen gemeinsam sind. So scharf ausgeprägte Künstlerindividualitäten, wie z. B. Michelangelo und Rembrandt, wird man schwerlich nachweisen können, schon deshalb nicht, weil die japanische Kunst sich in der Darstellung des Menschen nicht über das Typische erhob. Menschliche Leidenschaften und seelische Erregungen zu schildern, blieb ihr verschlossen, man kann sagen, für immer verschlossen, da der Entwickelungsgang der nationalen japanischen Malerei mit der Eröffnung des Landes für den Fremdenverkehr in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts seinen Abschluß erreicht hat, wie sich denn in den modernen Malereien sowohl im Kolorit als auch in der Anwendung der Perspektive und in der Auffassung der menschlichen Gestalt durchaus europäischer Einfluß kundgiebt. Schon aus diesem Grunde war es die höchste Zeit, daß jemand auf den Gedanken kam, japanische Malereien zum Zweck der Gewährung eines Überblickes über die geschichtliche Entwickelung dieses Kunstzweiges zu sammeln. Es war auch der letzte Termin. Denn schon, als Professor Gierke sammelte, war die japanische Regierung nach Kräften bestrebt, den Verkauf kostbarer alter Bilder an Fremde zu hindern, um dieselben um hohe Preise für das Tokio-Museum und die Staatsbibliothek zu erwerben.

Knüpft sich ein eigentümlicher Stil auch nicht an einzelne Personen, so doch an einzelne Familien, in welchen ein gewisser Stil von Geschlecht auf Geschlecht fortgeerbt wurde, bis ein reicher begabter Künstler auftrat und einen neuen Stil begründete, der ebenfalls seinen Weg durch die Jahrhunderte nahm. Aus dem Ende des 9. Jahrhunderts wird Kose no Kanaoka als der Begründer eines neuen Stils genannt, welcher bis zum 11. Jahrhundert die Herrschaft hatte. Er wird der japanische genannt im Gegensatz zum chinesischen, weil jener Kose den Versuch gemacht hatte, seine Kunst zu nationalisiren, d. h. nicht der Form, sondern nur dem Inhalte nach, indem er Stoffe aus der japanischen Geschichte und den Helden- und Priestersagen seines Volkes behandelte. Von dem Meisterwerke des berühmtesten Gliedes der Familie Kose, Hirotaka, einer ungemein phantastischen Darstellung der buddhistischen Hölle und des Paradieses auf fünf zweiblätterigen Wandschirmen, besitzt die Gierke'sche Sammlung eine alte Kopie. Die Strafen der Verurteilten erinnern an die schaurig-grotesken Erfindungen eines Höllenbrueghel. Auf die Kose-Familie folgte dann im 11. Jahrhundert die Familie Kasuga, die durch Kasuga Motomitsu ihre höchste Blüte erreichte. Von ihm besitzt die Sammlung das schon im ersten Artikel erwähnte Buddhabild. Dort haben wir auch den ferneren Entwickelungsgang der japanischen Malerei in kurzen Zügen angedeutet: im 12. Jahrhundert ein kräftiger Aufschwung zur Historienmalerei, dann ein schneller Niedergang unter dem Druck der politischen Verhältnisse und seit dem 15. Jahrhundert wieder ein neuer Aufschwung durch Setschiu, der 87 Jahre lang lebte und zahlreiche Schüler heranbildete, bis das 16. Jahrhundert, ganz analog dem Zeitalter der Renaissance in Europa, die höchste Blüte der Malerei und zugleich das Gedeihen eines neuen Zweiges, der Sittenmalerei, sah, welche letztere in Ihasa Matahei ihren Begründer verehrt. Wir finden in der Ausstellung ein reizendes Bild von seiner Hand, eine Sängerin unterrichtet ihre Schülerin, welches durch die Feinheit der Ausführung und den köstlichen Farbenreiz allerdings den hohen Ruf dieses Malers rechtfertigt, dem auch eine große Genauigkeit in der Wiedergabe der Kostüme nachgerühmt wird. Im 17. Jahrhundert begann dann die Malerei sich von den Fürstenhöfen, von deren Gunst sie bis dahin ausschließlich gelebt hatte, zu emanzipiren und in das Volk zu dringen. Maler aus dem Volke ließen sich in Kioto und Tokio (Yeddo) nieder, und es nahm damit eine Massenproduktion ihren Anfang, welche in unserer Zeit durch den Export nach Europa neue Nahrung fand. Damit begann aber auch der Verfall der Malerei, der eine zeitlang durch die geistreichen Erfindungen Hokusai's aufgehalten wurde, jetzt aber vollständig geworden ist. Für den Massenexport werden alte Motive geistlos wiederholt. Neues wird nicht mehr geschaffen, und sogenannte Makimono, d. h. Querrollen mit den mühevollen figurenreichen Miniaturmalereien der alten Zeit, werden gar nicht mehr gearbeitet. Für den einheimischen Kunstfreund werden nur noch die Kakemono, meist mit schwarzer Tusche, gemalt. Es sind dies schmale Streifen von Papier oder Seide, welche zur besseren Erhaltung auf Leinwand geklebt, mit Brokatstoffen umrahmt und an den Wänden aufgehängt werden. Der Japaner liebt es nicht, zu viele Bilder in einem Zimmer aufzuhängen, an einer Wand höch-

stens drei. Hat er mehr, als er aufhängen kann, so rollt er sie zusammen und legt sie, in ein seidenes Tuch gewickelt, in einen genau passenden Holzkasten.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

* **Von Ungers Belvederewerk, mit Text von Lützow** (Wien, Miethke) ist soeben die 17. Lieferung erschienen. Die Subskribenten werden sich für das etwas verzögerte Erscheinen durch die ganz besonders brillante Ausstattung dieses Heftes entschädigt finden. An der Spitze desselben prangt die „Madonna im Grünen" von Raffael, in deren Reproduktion Meister Unger sich selbst übertroffen und ein Blatt geschaffen hat, welches in der Wiedergabe der unvergleichlichen Grazie des Urbinaten alle modernen Raffaelstecher in Schatten stellt. Es folgt darauf ein Porträt von van Dyck, der „Arzt" von Mieris und die Skizze von Rubens' zu dessen „Wunder des heil. Franz Xaver". Man wird es nur billigen können, daß die Herausgeber nicht das große Bild, sondern die Skizze gewählt haben, die bekanntlich ganz von der Hand des Rubens und deshalb viel geistreicher ist als die große Komposition, an deren Ausführung Schülerhände mitgearbeitet haben. Die prächtige Lieferung wird der Miethkeschen Publikation gewiß zahlreiche neue Freunde gewinnen.

Von 432 Bildern der Eremitage in Petersburg bringt die Firma Braun & Co. in Dornach soeben photographische Vervielfältigungen auf den Markt; 381 Blätter erscheinen in großem Format (40×50 cm) und 51 in mittlerem Format (24×30 cm). Der Subskriptionspreis für erstere ist 10 Mark, für letztere 5 Mark. Die erste, 25 Blätter enthaltende Lieferung ist bereits ausgegeben.

Sn. **Von Hermann Allmers** geht uns eine originelle Neujahrsgabe in Gestalt eines Wandkalenders zu, der den Titel führt: „Römischer Wandkalender deutscher Nation" und in Rom von der Libreria Centrale (Ed. Müller) herausgegeben ist. Über die Einrichtung und Ausstattung desselben sagt der Verfasser der „Römischen Schlendertage": „Die Form einer antiken Buchrolle mag an die Zeit des römischen Altertums erinnern, der köstliche Schmuck der gold- und farbenleuchtenden Initialen und Kopfleisten der Pergamentblätter an die prachtdurchschimmerten und farbenfreudigen Tage des italienischen Mittelalters und der Renaissance, und endlich in den Poesien, die jedes Blatt schmücken, bringt ein Kreis deutscher Dichter, gleich mir, einst von der „Ewigen Stadt" begeistert und beglückt, jetzt derselben ihre Huldigung und den Zoll ihres Dankes dar". Der Druck der zwölf Blätter, welcher in sechs Farben ausgeführt ist, gereicht der Offizin von W. Drugulin in Leipzig zur größten Ehre. Die Reliefpressung bei den Initialen u. s. w. wäre freilich wohl besser weggeblieben; sie erinnert zu sehr an gewisse Erzeugnisse der Luxuspapierindustrie, deren „plastische" Schönheit sehr zweifelhafter Natur ist.

Konkurrenzen.

F. — **Kunstgewerbliche Konkurrenz in Berlin.** Im unteren Saal des Architektenhauses sind kürzlich die Arbeiten zur Ausstellung gelangt, die zu der diesjährigen kunstgewerblichen Konkurrenz um die von dem Ministerium für Handel und Gewerbe ausgesetzten Ehrenpreise eingesandt wurden. Wie in den früheren Jahren, so begegnet man auch diesmal unter ihnen einer Reihe in Erfindung und Ausführung vortrefflicher Leistungen, obschon von den sechs Aufgaben des Programms die beiden, die einen freitragenden Baldachin für ein Hausportal und eine silberne Abendmahlskanne für protestantischen Gottesdienst forderten, ohne Bewerber blieben, und an der Lösung einer dritten, die ein Paar Altarleuchter in vergoldeter Bronze verlangte, sich nur das Institut für kirchliche Kunst von P. G. Heinersdorff in Berlin beteiligte. Die von ihm ausgestellten, von dem Architekten Stöckhardt entworfenen Leuchter zeigen auf dreiseitigem Fuß einen zweigeschossigen Aufbau romanischer Säulenbündel, zwischen denen der mittlere Knauf durch knieende Figuren betender Engel gebildet wird, und erzielen bei kräftiger Gliederung eine stattliche dekorative Wirkung. Drei Bewerber fand die Aufgabe, die eine marmorne Stutzuhr mit Metallmontirung forderte. Die in zwei Exemplaren von verschiedenartigem schlesischem Marmor von G. Becker in Freiburg gelieferte Arbeit geht weder in der Erfindung noch in der Ausführung des bronzenen Zierrats über das Durchschnittsmaß der gewohnten Produktion hinaus. Weitaus interessanter ist eine von dem Architekten M. Schottky in Breslau eingesandte, von dem Steinmetzmeister Riggl und dem Goldschmied Zeutter gearbeitete Uhr aus schwarzem und feintönigem dunkelgefleckten Marmor, von dem sich bronzene Handgriffe, reiche durchbrochene Beschläge aus gleichem Material und das ebenfalls sehr reich ornamentirte metallene Zifferblatt abheben. Die nach unten hin abgeschrägte Gestalt des Gehäuses, das lebhaft an die bekannten, ähnlichen Postamente in Boulearbeit erinnert und auch einen ähnlichen farbigen Effekt erzielt, läßt die Uhr als ziemlich willkürlich eingefügt erscheinen; durch ihre originellen Details erreicht die Komposition jedoch eine jedenfalls pikante Wirkung in der Art moderner französischer Arbeiten. Dem Charakter der Stutzuhr entspricht daneben weit mehr das von F. L. Löbner in Berlin ausgestellte, von Sputh in knappem Barockstil entworfene Gehäuse aus schwarzem und rötlichem Marmor, für das Hartzer die beiden das Zifferblatt einfassenden zierlichen Karyatiden und Canisius den ornamentalen Bronzeschmuck modellirte. Die gedrungene Form ist gleich der Farbengebung nicht ohne Reiz, die Marmorausführung von M. L. Schleicher ebenso vortrefflich wie der von dem ehemals Spinnschen Etablissement gelieferte Bronzeguß. In Sputh begegnen wir demselben erfindenden Meister bei dem einen der beiden konkurrirenden Pianinogehäuse, das J. Pfaffe in Berlin in Nußbaumholz ausführte. Mit Einlagen aus dunklerem und hellerem Holz und vorzüglich behandeltem Schnitzwerk geziert, verbindet es stattliche Pracht mit wohlthuender Solidität. Es übertrifft in dieser Hinsicht das in den wechselseitigen Verhältnissen der einzelnen Teile wieder vollständig ausgeglichene Pianino von Sauermann in Flensburg, das im übrigen in geschnitztem und ausgegründetem Ornament die hervorragende Meisterschaft dieses Künstlers von neuem bestätigt, in der reizvollen, von originell gestalteten Leuchtern flankirten mittleren Füllung des oberen Aufsatzes eine Holzschnitzerei von unübertrefflicher Technik aufweist und vor allem durch den anerkennenswerten Versuch bemerkenswert ist, Gestalt und Ornamentirung aus der inneren Einrichtung des Instruments zu entwickeln. Lebhaftere Beteiligung fand endlich die sechste Aufgabe, die einen Tafelaufsatz für Blumen und Früchte in glasirter, farbig dekorirter Thonware forderte; doch tragen die beiden von H. Lonitz in Neuhaldensleben eingesandten Stücke mit buntem figürlichen und ornamentalen Schmuck so sehr das Gepräge der auf den breiten Markt berechneten Produktion, daß sie ebensowenig in Betracht kommen wie der von F. Mesch & Co. in Magdeburg herrührende violettgrau glasirte Aufsatz nach dem Entwurf des Baumeisters Lohse, dessen schwerfällige, gequälte Komposition dem Charakter des für die Tafel bestimmten Geräts direkt widerspricht. Ein von Schönewald in Linden bei Hannover in der bekannten Weise dieser Fabrik mit eingeritztem, farbig ausgefülltem Zierrat gefällig ornamentirter Aufsatz, dessen schlanker Schaft übereinander zwei flache Schalen und als oberen Abschluß eine kelchförmige Vase trägt, ist seiner Bestimmung durchaus richtig angepaßt. Bei bescheidenstem Aufwand ornamentaler Mittel und etwas nüchterner Erfindung vermag er indes nicht entfernt eine ähnlich prächtige Wirkung zu erzielen wie das reiche, von dem Bildhauer Kieshaber modellirte Schaustück der Magdeburger Thonwarenfabrik, vormals Duvigneau & Co., die wie in früheren Jahren auch diesmal eine künstlerisch anziehende und technisch vollendete Leistung bester Art darbietet. Auf oblongem Plateau sich erhebend, trägt der kräftige und doch graziöse Aufbau als Bekrönung des lebendig gegliederten kandelaberartigen Schaftes eine breit ausladende flache Schale, während um den Fuß des Schaftes sich vier Muschelbecken gruppiren, von denen die beiden größeren durch Delphine, die beiden kleineren durch (leider ein wenig grobe) Tritonenfiguren mit dem Gesamtumriß zusammengeschlossen werden. Reiches und teilweise außerordentlich zierliches plastisches Ornament verbindet sich durchweg mit mannigfach nüancirter, warm und kräftig getönter Färbung in tadellos gelungenen Glasuren, deren Effekt durch sparsam angewendete Vergoldung noch gesteigert wird.

x. **Das Bayerische Gewerbemuseum in Nürnberg** macht bekannt, daß die von der Porzellanfabrik Zeh, Scherzer & Co. in Rehau ausgeschriebene Konkurrenz folgendes Resultat gehabt hat. Um die erste Aufgabe: Zeichnung für ein Tafelservis, bewarben sich vier Konkurrenten; den Preis von 300 Mark erhielt Moritz Weinholdt in Leipzig. Für die zweite Aufgabe: Zeichnung zu einem Kaffeeservis (200 Mark) waren 17 Arbeiten eingegangen und als die beste ward diejenige von Hugo Ströhl in Wien prämiirt. Der dritte Preis für einen neuen in Porzellan ausführbaren Gegenstand kam nicht zur Verteilung, da die eingelaufenen Zeichnungen als nicht den zu stellenden Anforderungen entsprechend bezeichnet werden mußten.

Personalnachrichten.

n. **Dem Kunstverleger E. Aumüller in München** ist vom Könige von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft in Anerkennung verdienstvoller Wirksamkeit auf dem Gebiete des Kunstverlags verliehen worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

□ **Wien.** Nach längerer Pause haben sich endlich wieder die Pforten des Künstlerhauses geöffnet und zwar am 3. Dez. zunächst für eine Ausstellung von Ölgemälden und Studienblättern des im Laufe des Frühjahrs 1882 verstorbenen Landschaftsmalers Ludwig Halauska. Über Charakter und Bedeutung seines Kunstschaffens konnte man sich auf der Schaustellung einen guten Überblick verschaffen. Als Künstler wie als Mensch, war Halauska eine liebenswürdige Natur, fern von allem Gewaltsamen, Dramatischen oder gar Überschwänglichen. Breiter, ruhiger Sonnenschein herrscht auf seinen Bildern vor, die ihren Stoff meist den lieblichen, anmutigen Gegenden der österreichischen Heimat des Künstlers entnehmen. Höchst selten finden wir düsteren Wolkenhimmel über Halauska's Landschaften. Ebenso vereinzelt stehen seine Darstellungen von Gegenden am Rhein und Main da. Italien hat der Künstler niemals betreten. Was Halauska's künstlerischen Entwickelungsgang betrifft, so läßt sich aussprechen, daß des Künstlers Schaffen auf der österreichischen Malerei der vierziger Jahre fußt, auf der sauberen, glatten Malerei der Gauermann, Waldmüller, Steinfeld. Halauska war also von Anbeginn Realist. Auf der bezeichneten Basis weiterbauend, neigte er sich allmählig zu der breiteren Pinselführung der Modernen. Die gewissenhaft ausgeführten Studienblätter aus den Jahren 1848 und 1849 (Nr. 1, 2, 3, 4, 7 der Ausstellung) sowie das Ölgemälde „Mühle aus dem Zämgrund“, gemalt 1855 (Nr. 478 der Ausstellung), geben bezeichnende Proben der älteren Malweise Halauska's. An charakteristischen Vertretern der späteren Manier des Malers ist die Ausstellung begreiflicher Weise sehr reich. Hervorzuheben sind: die Sommerlandschaft im Charakter des Mainthales aus der Belvederegalerie (1869), die Kirchenruine von Seits in Steiermark aus der Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien (1864) und die „Partie am Attersee“ aus dem Besitze des Erzherzogs Karl Ludwig (1876). — Halauska, der viele Jahre lang Mitarbeiter unserer Zeitschrift war, wurde im Jahre 1827 zu Waidhofen an der Ybbs in Niederösterreich geboren. Sein Vater war Notar in dem genannten Orte und erfreute sich einer gewissen Wohlhabenheit. Der junge Ludwig wurde denn auch auf das Gymnasium nach Seitenstetten geschickt und hierauf in die sogenannte „Philosophie“ nach Wien, welche der heutigen 7. und 8. Klasse der österreichischen Gymnasien entsprach. Nicht aber war es die Wissenschaft, welche den jungen Mann zu fesseln vermochte. Er wendete sich statt dem Jus, welches Studium der Vater wünschte, der Kunst zu und wurde Maler. Ein Unterricht bei Steinfeld war nicht von langer Dauer. Halauska suchte seine weitere Ausbildung auf autodidaktischem Wege bei der Natur selbst. Nach dem Tode des Vaters verschlimmerten sich die Vermögensverhältnisse der Familie, sodaß Halauska aufs Erwerben angewiesen war, eine Lage, aus welcher sich der Künstler zeitlebens nicht mehr dauernd herausarbeiten konnte. Eine seit mehreren Jahren merkliche Lungenkrankheit machte dem Leben des Künstlers am 29. April 1882 ein Ende. Die Züge des Malers sind verewigt auf einem Brustbilde von E. Lafite aus dem Jahre 1876, einem Ölgemälde, welches sich ebenfalls auf der Ausstellung befand. — Inzwischen ist der gesamte Nachlaß, vom 18. d. M. angefangen, durch die Kunsthandlung von C. J. Wawra zur öffentlichen Versteigerung gelangt.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft zu Berlin.** Sitzung vom 7. November. An neuen Schriften waren eingegangen und wurden vom Vorsitzenden vorgelegt: Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain; Catalogue du Musée de Ravestein III.; Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiqu. II.; Papers of the archeol. Inst. of America I.; Gardthausen, Mastarna oder Servius Tullius; Schliemann, Reise in der Troas; v. Jan, Die griech. Saiteninstrumente; Annalen d. Vereins f. Nassauische Altertumskunde; Bericht des Oldenburger Landesvereins f. Altertumskunde; Rügisch-Pommerscher Jahresber.; Bull. des comm. royales d'art et d'archéol. XVIII., 1. 2; Bull. di archeol. e storia Dalm. V. 7; Revue de l'instr. publ. en Belgique XXV. 5; Atti dell' accad. d. scienze di Torino XVII. 2. 3, 4; Weil, Münzwesen d. achäischen Bundes; Wieseler, Die Biehlersche Gemmensammlung; Overbeck, Analekten; Ramsay, Studies in Asia minor; Rohault de Fleury, Tabernacle chrétien du V. siècle; Gozzadini, Utensile tratto dalla necropoli Felsinea. — Herr R. Purgoldt berichtete über die letzten Arbeiten auf dem Boden von Olympia, insbesondere über die nachmalige Durchsicht der in Olympia gefundenen Inschriften, der er sich im Auftrage der königl. Akademie der Wissenschaften während seines letzten Aufenthaltes daselbst im Sommer d. J. unterzog. Die Sammlung der olympischen Inschriften (gegen 1100) wird an Zahl und Bedeutung nur von der in Athen vereinigten Sammlung übertroffen und wächst überdies noch immer, da sich unter der großen Masse zutage geförderter Steine stets noch neue mit Schriftresten vorfinden. Diese zuletzt gefundenen, meist sehr schwer lesbaren Inschriften zu entziffern und abzuschreiben, war die nächste Aufgabe des Vortragenden. Eine weitere bestand in der nochmaligen Vergleichung der früheren Abschriften mit den Originalen, welche jedoch bei der Sorgfalt, die von vornherein auf Herausgabe der olympischen Inschriften verwandt worden ist, nur unerhebliche Verbesserungen ergab. Vollständiger als bisher wurden gelesen z. B. die Krisis auf der Nikebasis und eine ähnliche Urkunde des achäischen Bundes. Die Beschäftigung mit Ergänzung und Zusammensetzung der Fragmente hatte den Erfolg, daß von den Urkunden, die für Kenntnis der priesterlichen Institutionen von Olympia großes Interesse haben, nämlich von den von Olympiade zu Olympiade aufgezeichneten Listen der priesterlichen Beamten, eine fast vollständige Reihe zusammengestellt werden konnte, die, in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. beginnend, einen Zeitraum von vier Jahrhunderten umfaßt. Zu der einen schon früher gefundenen Basis von der Statuengruppe der Diagoriden (Paus. VI, 7, 1—3) haben sich fünf Stücke einer zweiten von Diagoras, dem Sohne des Damagetos, hinzugefunden. Auch die Weihinschrift eines Ptolemäers, welcher die Statue eines Spartaners nach Olympia stiftete, ist durch ein neues Stück vervollständigt worden und es zeigt sich jetzt, daß die Statue auf einer großen Säule stand. Solcher Votivsäulen sind in Olympia noch zwei andere, ähnliche auch auf Delos und Samothrake zum Vorschein gekommen und sie bilden die hellenischen Vorbilder der römischen Siegessäulen (z. B. der Trajanssäule), sind aber selbst nur eine ins Große gesteigerte Fortsetzung der altgriechischen Sitte, Säulen selbständig zur Aufstellung von Statuen, Weihgeschenken und als Grabmonumente zu verwenden. Zum Antigonosdenkmal (Paus. VI, 15, 7) hat sich ein Stück der Inschrift von der Basis des Demetrios gefunden; ein anderes Fragment rührt von der Statue eines Sohnes des Pyrrhus her, und von dem Epigramm, das auf der Statuenbasis eines Polybius und auf einem Relief aus Kleitor bereits in zwei Exemplaren vorhanden war, hat sich ein drittes auf einem kleinen, an sich kaum erkennbaren Fragment gefunden. — Herr Curtius legte zwei Photographien vor, welche Herr von Sabouroff zur Vorlage an die Gesellschaft hatte anfertigen lassen. Sie stellen den neuesten Erwerb des Kabinets Sabouroff dar, eine Terrakotta aus Korinth von über ein Drittel Lebensgröße,

trefflich mit der Färbung erhalten. Es ist ein nackter Jüngling, wahrscheinlich Hermes, bekränzt, mit dem linken Arme auf einen Baumstamm sich lehnend, über den die Chlamys hängt; die Füße sind gekreuzt, die rechte Hand liegt auf dem Rücken. Die Figur hat im Ausdruck des Kopfes, in Behandlung des Haares, des fallenden Gewandes u. s. w. einen unverkennbar Praxitelischen Charakter. — Ebenderselbe legte noch den Aufsatz von Müller-Strübing (in Fleckeisens Jahrbüchern) vor, der die Legende von Phidias' Tod behandelt und sich mit guten Gründen gegen die neuerdings weitverbreitete Ansicht ausspricht, daß die Nachricht vom Tode des Meisters in Elis die besser beglaubigte und auf Philochorus zurückgehende sei. — Herr Fränkel sprach über einen aus Attika und Böotien bekannten Terrakottatypus, der eine sitzende Frau mit hohem Stirnbande in ganz primitiver Darstellung, gewöhnlich ohne jede nähere Charakteristik zeigt. Ihres häufigen Vorkommens wegen erklärte man mindestens die attischen Exemplare für Weihungen an die Landesgöttin, und in der That zeigt eine derartige Figur im Berliner Museum die Reste eines aufgemalten Gorgoneion. Jüngst hat dasselbe Museum einen Kopf dieses Typus erworben, der zwar als Athena gekennzeichnet ist, aber auf eine merkwürdige Art; es ist offenbar nur mit den Fingern dem Scheitel ein großer Helmbusch angeknetet, ohne daß ein Helm vorhanden ist, ein Verfahren, das schwer erklärlich wäre, wenn der Typus von vornherein die Athena bedeutete. Weiter führt ein drittes Exemplar des Berliner Museums, dessen Rückseite in Buchstaben des 6. Jahrhunderts v. Chr. eine Weihung an Hekate enthält. Diese Figuren geben uns folglich das allgemeine Schema für die Darstellung einer bekleideten Frau, wie wir ein solches für den nackten Mann schon kennen: es sind für arme Leute fabrikmäßig und billig hergestellte Weihgeschenke, die heute diese, morgen jene Göttin bedeuten mußten; für diejenigen, die ein Übriges thun wollten, wurden die Attribute bestimmter Göttinnen, soweit es möglich war, äußerlich angefügt. — Herr Mommsen legte den Abklatsch eines in den pontinischen Sümpfen gefundenen Meilensteines vor, der schon seit einigen Jahren bekannt, aber erst jetzt von Herrn Dressel in Rom vollständig entziffert worden ist. Es ist wahrscheinlich der älteste aller erhaltenen Meilensteine, gesetzt von zwei curulischen Ädilen, P. Claudius, des Appius Sohn, und einem Furius, von denen der erstere vermutlich derselbe ist, welcher im ersten punischen Kriege die Seeschlacht bei Drepana gegen die Karthager lieferte und verlor. Ist diese Zeitbestimmung richtig, so ist die Inschrift wenig jünger als der älteste der Scipionensarkophage; merkwürdig ist sie überdies, weil sie aufs neue bestätigt, was bisher nur durch zwei Inschriften einigermaßen bezeugt war, daß die Wegaufsicht in der Campagna von Rom den Ädilen zukam. Um so mehr ist es zu bedauern, daß dieses ehrwürdige und wichtige, in der nächsten Nähe von Rom gefundene Denkmal jetzt in dem Posthause von Mesa als Tischfuß dient, zu welchem Ende man zur Einlassung der Platte in die Inschrift (die auf der Oberfläche des Steines steht) ein Loch gebohrt und dieselbe verdeckt hat. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die italienische Regierung dieser Barbarei, wenn sie davon Kunde erhält, schleunig ein Ziel setzen und den Stein nach Rom schaffen lassen wird.

Internationale Kunstausstellung in Wien. Bei der am 30. November stattgehabten Ziehung der Ausstellungslotterie sind folgende Haupttreffer gezogen: Nr. 136678 („Nordseestrand" von Rob. Ruß, „Lautenschlägerin" von Fr. Aug. Kaulbach und drei Bronzearbeiten von Emilio Marsili, nämlich „Erster Versuch", „Der Beruf" und „Schelm"), Nr. 195898 („Brandschätzung von Wisby" von Gust. Hellquist), Nr. 78711* („Norwegischer Waldsee" von Morten Müller), Nr. 33676 („Die Kartoffelernte" von Langée Désiré François), Nr. 99479 („Motiv aus Tarvis" von Hugo Darnaut), Nr. 3459* („Kätzchen" von Franz Rumpler), Nr. 98296 (Die vier Bronzestatuetten: „Japanese", „Japanesin", „Manola, Madrider Volksweib", „Marokkaner" von Gandarias Juste), Nr. 119346* („Landschaft" mit Staffage von Gust. Ranzoni, „Abendlandschaft" von Hermine v. Hermann), Nr. 85122* („Nach dem Hochwasser" von Josef Brunner, „Landschaft" von Adolf Ditscheiner), Nr. 18965 („Gegend im Alföld" von Arthur v. Tölgyessy), Nr. 180352 („Larmor", Der flache Strand von Lohic und die Mäuse-Insel, Ebbe in Port-Louis von La Villette Flodie), Nr. 118547 („Stillleben" von Louise Max Erler), Nr. 113692 („Stillleben" von Hugo Charlemont), Nr. 153641 („Motiv am Erzbache bei Hieflau" von Karl Hasch, „Knabe mit Kaninchen", Bronzestatue von Emanuel Pendl), Nr. 72772 („Mondschein" von Axel Nordgren. Die mit * bezeichneten Nummern gewinnen außer dem Haupttreffer je ein Album. — Ferner entfällt, dem Spielplane gemäß, auf jedes dritte Los ein Nebentreffer: ein Album, vier Kunstblätter enthaltend. Gezogen wurde die Nr. 3, mithin entfällt auf jede Losnummer, welche durch drei ohne Rest teilbar ist, ein solcher Nebentreffer. Termin der Gewinnbehebung: 5. Dezember 1882 bis 31. Januar 1883; Wien, I., Lothringerstraße 9 (im Künstlerhause), wohin auch alle Korrespondenzen und Anfragen zu richten sind; nach dieser Zeit verfallen die unbehobenen Gewinnste zu Gunsten des Unternehmens.

⊙ **Die Parlamentsbaukommission** hat in ihrer Sitzung vom 14. Dezember den umgearbeiteten Plan Wallots genehmigt und die Ausführung des Reichstagsgebäudes auf Grund desselben beschlossen. — Auch die Akademie des Bauwesens, welcher der Plan zur Begutachtung vorgelegen hat, soll sich in ihrer Mehrheit zu Gunsten desselben ausgesprochen haben. Da über die Sitzung derselben Amtsverschwiegenheit proklamirt worden ist, konnte nichts näheres darüber in Erfahrung gebracht werden.

y. **Das Schloß Hampton-Court** bei London war am 13. Dezember in großer Gefahr ein Raub der Flammen zu werden. Von den Kunstschätzen, welche dasselbe birgt, ist die Gemäldesammlung weltbekannt und für die Londoner deshalb von besonderem Werte, weil sie auch Sonntags geöffnet ist. Der in dem Zimmer einer Kronpensionärin ausgebrochene Brand ist zwar bald nach Ausbruch des Feuers gelöscht, indes sind dabei doch viele Kunstgegenstände, namentlich Wandteppiche zu Schaden gekommen. Die Gemälde sollen sämtlich gerettet sein, doch ist zu befürchten, daß die Rettungsmaßregeln auch an ihnen nicht spurlos vorübergegangen sind.

Zeitschriften.

The Academy. No. 553.
The Grosvenor Gallery, von C. Monkhouse. — Royal society of painters in water-colours.

L'Art. No. 415.
Union centrale des arts décoratifs; 7e exposition: Les bois et les tissus, von P. R. de Maillon. — Luca della Robbia, von J. Cavalucci. (Mit Abbild.) — Les majoliques italiennes en Italie, von E. Molinier. (Mit Abbild.)

The Art Journal. No. 23 u. 24.
The romanesque cathedrals of the Rhine. (Mit Abbild.) — Fontainebleau and Barbizon, von A. B. Blake. — Marseilles. (Mit Abbild.) — Lady Diana's prayer-book, von G. Collingwood. (Mit Abbild.) — Cheyne Walk, Chelsea, von Mrs. Thackeray. (Mit Abbild.) — The Lowly arts, von L. F. Day. — Menzels illustrations, von J. Beavington-Atkinson. (Mit Abbild.) — Chartres, von A. Hunt. (Mit Abbild.) — Paolo Toschi and Correggio, von W. Sharp. — George Reid, von J. M. Gray. (Mit Abbild.) — Seine-scenery, von A. Bowman-Blake. — Examples of artistic metalwork. (Mit Abbild.) — Childhood and Art, von J. H. Pollen. — Lorna Doone, von W. Meynell. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 12.
Die altdeutschen Gläser in der Mustersammlung des Bayerischen Gewerbemuseums, von C. Friedrich. (Mit Abbild.) — Buchdecke aus dem 16. Jahrhundert; Gedenktafel aus dem St. Peter-Friedhof zu Salzburg; Gitter aus Schmiedeeisen vom Pal. Labia in Venedig.

Auktionskataloge.

Rudolph Lepke in Berlin. Katalog (Nr. 412) einer wertvollen Sammlung von Porträts, worunter wertvolle Kupferstiche von Anderloni, Audran, Bartolozzi, Chereau u. a., sowie seltene Buntdrucke und Convolute. Versteigerung am 6. Januar 1883. 399 Nummern.

Berichtigungen.

In Nr. 9 S. 157 der diesjährigen Kunstchronik wird gesagt, daß ich „eine Auswahl aus den im „Formenschatz" publizirten Blättern mit einer großen Anzahl anderer Darstellungen zu einem „Kulturgeschichtlichen Bilderbuch" zusammengestellt, bez. zusammenzustellen mir vorgenommen habe". Thatsächlich aber sind aus dem „Kulturgeschichtlichen Bilderbuch" Darstellungen, welche bereits im „Formenschatz"

publizirt worden, prinzipiell ausgeschlossen. Wenn gleichwohl im I. Bande des erstgenannten Werkes unter 555 Nummern sich sechs befinden, welche vorher im „Formenschatz" reproduzirt waren, so erklärt sich dies dadurch, daß sie dort als Bestandteile größerer Serien (wie z. B. drei Wagen aus dem Burgkmairschen Triumphzug) wiedergegeben werden mußten. Ein par andere Blätter, so das große Brustbild Maximilians I. von Dürer, sind im „Bilderbuch" in bedeutend größerem Maßstab veröffentlicht. Auf keinen Fall dürfte das letztere als „Auswahl" aus dem „Formenschatz" anzusehen sein.

München, 18. Dez. 1882. Dr. Georg Hirth.

Der in Nr. 7 d. J. erwähnte Stich von Joh. Burger nach Tizians Flora ist, wie wir zur Berichtigung bemerken, nicht bei Stiefbold & Co. in Berlin, sondern in C. Aumüllers Kunstverlag in München erschienen.

Inserate.

Friedrich Bruckmann's Verlag in München.

In unserm Verlage ist erschienen:

RAFAEL'S

Madonna di Tempi.

Nach dem Originalgemälde in der Königl. Pinakothek zu München gezeichnet und in Linienmanier gestochen

von

J. L. Raab,

Professor der Königl. Akademie zu München.

Die Madonna di Tempi gehört bekanntlich zu den vorzüglichsten und meistbewunderten Gemälden Rafaels; obiger Kupferstich, ein Meisterstück der Grabsticheltechnik, die hier an Kraft und Weichheit des Tons und der Linienführung, an Fülle und Wohlklang der Gesammterscheinung die höchste Aufgabe löst, ist nicht nur **Raabs chef d'oeuvre,** sondern zählt überhaupt zu den bedeutendsten Werken, welche die deutsche Kupferstecherkunst hervorgebracht hat.

Es existiren folgende Ausgaben:

Drucke mit der Schrift . . . . 20 M.
Drucke vor der Schrift . . . . 60 M.
Künstlerdrucke. . . . . 120 M. (3)
Épreuve de remarque (Bis auf 1 Expl. vergriffen.) 500 M.

Friedrich Bruckmann's Verlag in München.

Literarische Anstalt, Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

Allgemeines Künstler-Lexikon

oder

Leben u. Werke der berühmt. bildenden Künstler.

Zweite Auflage; bearbeitet von A. Seubert.

3 Bände. Broschirt M. 24.—; geb. in Halbfranz M. 30.— (3)

Der Anschauungs- und Lese-Zirkel für Kunst, Architektur und Kunstgewerbe

von Johannes Alt in Frankfurt a. M.

— das einzige Institut dieser Art in Deutschland —

bietet **70 deutsche, französische** und **englische Fach-Zeitschriften,** sowie einzelne hervorragende Lieferungswerke zur regelmässigen Benutzung und Kenntnissnahme. **Kunstschulen, Kunstfreunde, Künstlergesellschaften, Architekten, Baumeister, Bauschulen, Kunstgewerbetreibende, Fabrikanten,** werden aus dem Abonnement, neben genussreicher Unterhaltung vielfachen Nutzen ziehen. Auswahl aus den 70 Nummern nach Belieben. Abonnementspreis für je 6 Monate M. 8. —, M. 10. — etc. je nach Wahl.

☞ **Der Zirkel erfreut sich bereits einer lebhaften Teilnahme in ganz Deutschland und Österreich** und zählt die **Grossh. Kunstschule** in **Weimar,** die **K. Porzellanmanufactur** in **Meissen** zu seinen über **100** Mitgliedern.

Ausführliche Programme auf Verlangen gratis. (5)

In unterzeichnetem Verlage ist erschienen:

VON

BERLIN NACH DANZIG.

Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773.

Von

Daniel Chodowiecki.

108 Facsimiledrucke nach den in der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin aufbewahrten Originalzeichnungen Chodowiecki's

nebst

kurzen erläuternden Notizen nach seinen eigenen Aufzeichnungen.

In origineller Mappe, geschmückt mit einem bis jetzt noch nicht publizirten Portrait des Künstlers von seinem Zeitgenossen Joh. Christoph Frisch.

Preis: Mark 30. (2)

BERLIN W. Behren-Strasse 29a. — Amsler & Ruthardt Kunsthandlung.

Hogarth's

Zeichnungen

nach den Originalen gestochen.

Mit der vollständigen Erklärung von

G. C. Lichtenberg,

fortgesetzt, ergänzt und mit einer Biographie Hogarth's versehen

von

Dr. F. Kottenkamp.

93 Stahlstiche und 40 Bogen Text.

Ermässigter Preis (6)

in sehr elegantem Einband 15 Mark.

Rieger'sche Verlagshdlg. in Stuttgart.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 15 M.

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier broch. 27 M.; eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier mit Goldschnitt geb. 45 Mark; Fol.-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 60 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

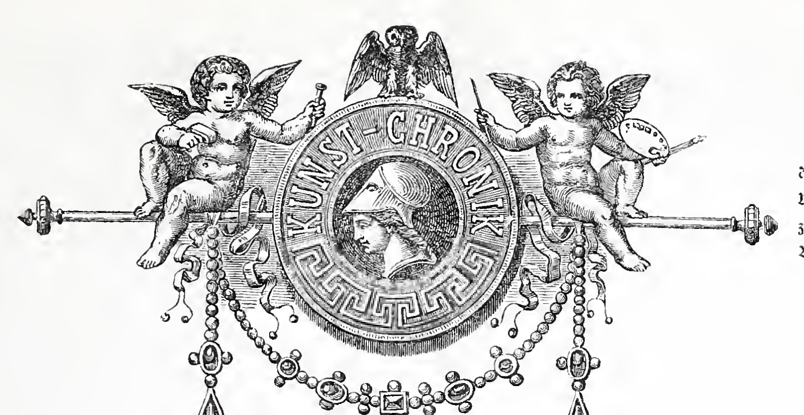
28. December

Nr. 11.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Suermondt-Museum in Aachen.

Unserer alten Kaiserstadt Aachen ist unlängst ein großes Glück widerfahren: Herr Barthold Suermondt hat ihr eine hochbedeutende Gemäldesammlung alter und neuer Meister geschenkt, zugleich mit dem Versprechen, daß er, bekanntlich einer der ersten Kunstkenner und Sammler unsrer Zeit, sich des neuen städtischen Museums, das fortan seinen Namen führt, in Rat und weiterer aktiver Fürsorge annehmen werde.

Wie auch diese Blätter schon berichtet haben, schenkte Herr Suermondt vor etlichen Monaten der Stadt Aachen 50 Gemälde älterer Meister und Paul Meyerheims von der letzten Pariser Weltausstellung her bekanntes Bild „Die Wilden" als Kern für eine anzulegende Galerie, resp. als Schmuck für das im Entstehen begriffene städtische Museum von Gegenständen der Kunst und des Kunsthandwerks.

Das Geschenk ward gemacht in traurig bewegter Stunde, als eine Abschiedsgabe für die Stadt, darinnen der Geber vier Dezennien gelebt und gewirkt hatte und als ein Vermächtnis zu seinem Angedenken. Herr Suermondt sah sich in schwerer Krankheit dem Tode nah. Angesichts einer Operation auf Leben und Tod bot der geniale, energische Mann und glühende Kunstfreund alle seine Kräfte auf, seinen Willen noch persönlich und zwar in einer des Wertes der Gabe würdigen Form ins Werk zu setzen. In dem schönen Oberlichtsaale seines städtischen Hauses, den er für die nach Berlin gekommene Sammlung hatte errichten lassen, ließ er alle zum Geschenk bestimmten Bilder vereinigen und übergab sie dem Oberbürgermeister von Aachen, Herrn von Weise und den berufenen Museumsmitgliedern.

Der Dank der Stadt für das großartige Geschenk war die Verleihung des Ehrenbürgerrechts. Zugleich wurde Herr Suermondt zum lebenslänglichen Ehrenkonservator des Museums ernannt. Die Ehre, die man ihm entgegentrug, und die Art und Weise, wie die Stadt bei dieser Gelegenheit ihren in jeder Beziehung hervorragenden Bürger würdigte, bestimmte den Genesenden sogleich, in Wahrheit „das Gebäude zu krönen". Gewohnt, stets ins Große zu wirken, schenkte er nun statt einer Anzahl von Kunstwerken gleich eine förmliche Gemäldegalerie. Zu jenen genannten Bildern sicherte er der Stadt testamentarisch noch 60 andere, von denen er 53 sogleich zur Verfügung stellte.

Der neue Dank der Stadtverordnetenversammlung dafür ist, daß fortan das städtische, so aus seinen Anfängen plötzlich zur Bedeutung erhobene Museum „Suermondt-Museum" heißen soll: der schönen That damit für die kommenden Zeiten der bleibende Ruhm. Und wo in diesem Geist des Dichters Wort gilt:

Von des Lebens Gütern allen
Ist der Ruhm das höchste doch...

da wird für die Jahrhunderte zur Dauer Großes geschaffen.

Wie schon bemerkt, fügte Herr Suermondt zu den Gemälden noch das Versprechen, des weiteren für das Museum nicht blos als Berater, sondern auch als Sammler einzutreten. Wer ihn kennt, weiß, was dies Wort wiegt. Die Leser dieser Zeitschrift braucht man schwerlich daran zu erinnern, daß Herr Suermondt der Sammler der berühmten, 1874 vom Staat für

340000 Thaler angekauften, noch längere Zeit als „Sammlung Suermondt“ vereinten Elitegemälde ist, durch welche das königl. Museum in Berlin seitdem auch in holländischen Meistern mit andern Weltgalerien zu wetteifern vermag.

Daß Aachen fortan in seinem Museum eine Gemäldesammlung besitzen wird, welcher der Kunsthistoriker nicht vorbeigehen darf, der Kunstfreund nicht vorbeigehen wird, dafür mögen die folgenden Angaben zeugen, gemacht nach den Notizen des Suermondt-Kataloges. Für diese selbst verweisen wir auf die betreffende bekannte Litteratur über die ehemalige Galerie Suermondt, darin die meisten der hier angeführten Gemälde behandelt sind, auf den raisonnirenden Katalog Waagens, 1859, die Übersetzung und Einführung desselben mit Supplement durch W. Burger (Thoré), 1860, die Aufsätze von Camille Lemonnier (L'art universel, 1873), von Paul Mantz, dem früheren Generaldirektor der Museen in Frankreich (Gazette des beaux-arts), von Alfr. Woltmann im neunten Bande dieser Zeitschrift u. s. w.

„Am meisten wird der Kunstfreund durch die Reihe bedeutender Bilder aus der spanischen Schule überrascht, welche man außer Spanien bekanntlich so selten begegnet“ — dies Wort Waagens von 1859 gilt angesichts der zehn Gemälde spanischer Meister der Schenkung noch jetzt. Dieselben stammen zum Teil aus der 1851 verkauften Sammlung des in Aachen verstorbenen Obersten von Schepeler, seinerzeit bevollmächtigten preußischen Ministers in Spanien.

Hervorragend darunter und ein Liebling seines bisherigen Besitzers ist „Der Ratsherr“ von Murillo (Sammlung des Marquis de Mox, Madrid 1821; Oberst von Schepeler, Aachen 1851); das seltenste Stück ist ein Ecce homo von Luis de Morales, el divino, Halbfigur in vorzüglichster Erhaltung (derselbe Gegenstand von Morales noch in Dresden und in der Galerie Aguado). Pedro Orrente, Francisco Camillo, Domenico Theotocopuli il Greco, Franc. Zurbaran, Pedro de Moya, D. Pedro Nuñez de Villavicencio geben Einblick in die unter Einfluß Tizians, van Dycks und der großen inländischen Meister sich schulenden Kräfte der spanischen Malerei.

Wie einst für die Berliner Sammlung, so bilden die Niederländer auch in dem jetzigen Geschenk das eigentliche Haupttreffen; sie sind durch einige 70 Bilder vertreten. Unter den Porträts war das „Bildnis einer jungen Frau“ Rembrandt zugeschrieben und als ein Jugendwerk desselben angekauft; es wird trotz Namen und Jahreszahl 1635 von Anderen dem Govaert Flinck zugesprochen. Ein vorzügliches Porträt zeigt Cornelis de Vos; es folgen Bildnisse von Antonis Mor, Jordaens, Ravesteyn, Thomas de Keyser, van der Helst, Jacob de Backer, Janson van Keulen, Anton Palamedesz, Ferdinand Bol, Honthorst und Jan Steen (das lebensgroße Selbstporträt).

Die Genremaler sind vertreten durch den höchst seltenen Heinrich Franck, den ältesten dieser zahlreichen Künstlerfamilie, mit einem Konversationsstück von einem Dutzend Figuren im reichen italienischen Kostüm des 16. Jahrhunderts., durch Dirk Hals, Brouwer, David Teniers, Brekelenkamp, Adr. van Ostade (mit flotter Studie eines Bauernhaus-Interieurs) und Willem Kalf mit einem selteneren Bild mit Figuren: Küche mit Personen, im Vordergrund Küchengeräte und Gemüse.

Die Gruppe der Landschaft- und Tierbilder weist seltene und berühmteste Namen auf: Hendrik met de Bles mit vorzüglich ausgeführter Staffage (Flucht nach Ägypten und im Hintergrunde Bethlehemitischer Kindermord), Jan Breughel, Jodocus de Momper, Hendrik van Averkamp, Jan Asselyn, van Goyen, Jezajas van de Velde, Jacob und Salomon Ruisdael, Roeland Rogman, Poelenburg, Pijnacker, van der Meer van Haarlem, Du Bois, A. van der Neer, Paulus Potter, Cornelius Sachtleven (mit einem Hauptwerk). Die Seestücke sind von dem sehr seltenen, erst durch Kramm wieder angeführten Willem van Diest, Andries van Arteveldt und A. van Beerestraaten (ein Seehafen). Zu erwähnen sind noch zwei landschaftliche Studien von Pieter de Hooghe, mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1656 bezeichnet.

Der große Aelbert Cuyp ist mit einem Unicum unter seinen sonstigen Werken vertreten: durch das Innere einer protestantischen Kirche mit einfallendem Sonnenlicht und vielen Figuren von feinstem Ton und frappantester Wirkung. Kenner schätzen dies Bild höher als sogar entsprechende Imm. de Wit's.

Von Blumen-, Frucht- und Stilllebenmalern nennen wir de Heem, Heda, Snyders, Melchior de Hondekoeter, Jan Fyt, Willem van Aalst, Jan van Huysum, Rachel Ruysch, Jan Gillemans und den Meister mit dem fraglichen Monogramm P. C., welches am wahrscheinlichsten auf Pieter Claasze, den Vater von Nicolas Berchem bezogen wird. Zu dem Stillleben kommen von Snyders noch zwei Jagdstücke, das eine eine Wildschweinhetze, mit lebensgroßen Figuren von Jordaens.

Unter den Historien- resp. Heiligenbildern der Niederländer sind zu nennen: ein sehr gutes Bildchen in der Art des Memlinc, die heil. Magdalena in reichem Kostüm mit Johannes dem Täufer, eine Venus mit Amor von Henri de Clerck, zwei Skizzen en grisaille von Kaiserfiguren zur kolossalen Ausführung bei der Dekoration des Triumphbogens zum Einzuge des Erzherzogs Ferdinand in Antwerpen von P. P. Rubens, das mit Monogramm bezeichnete Opfer der Tochter

Jephtha's von dem Schüler des Rubens, Nicol. van der Horst, und eine Reiterschlacht von Erasmus Quellinus. Dem Rembrandt zugeschrieben, jedenfalls ein vorzügliches Bild aus seiner Schule ist die Studie eines Christuskopfes nach der Natur.

Die schwach vertretene deutsche Schule zeigt einige Porträts aus der Zeit Holbeins, darunter das Bildnis des Kölner Rechtsgelehrten Petrus de Clapis mit seinem Schutzpatron von Bartholomäus Bruyn. Aus späterer Zeit ein gutes Genrebildchen von Seekatz und ein sehr interessantes lebensgroßes Bildnis des großen Gluck, in halber Figur von Kupeczky. Das Bild Paul Meyerheims führten wir schon oben an.

Unter den Italienern und Franzosen ist vertreten Valentin mit einer Komposition von sieben lebensgroßen Figuren, die Verleugnung Petri darstellend, Carlo Caliari mit Skizzen und Filippo Lauri; unter den Darstellern von Stillleben und Blumen Mario da Fiori und Cav. Recco; Antonio Canale mit einer Kanalansicht aus Venedig, Boucher mit Studien, und Louise de Lebrun-Vigée.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

Die Baukunst des Mittelalters in Italien, von der ersten Entwickelung bis zu ihrer höchsten Blüte. Von Dr. phil. Oskar Mothes, königl. sächs. Baurat &c. Mit ca. 200 Holzschnitten und 6 Farbendrucktafeln.— Erster und zweiter Teil. Jena, H. Costenoble. 1882. 320 S. gr. 8.

Über den Zweck dieses auf den doppelten Umfang der soeben erschienenen zwei ersten Hefte berechneten Werkes äußert sich der Prospekt folgendermaßen: „Die Arbeiten namentlich italienischer Forscher haben eine Reihe von Thatsachen ans Tageslicht gefördert, welche geeignet erschienen, vielfach verändernd auf die bisher giltigen Ansichten über die Entwickelung der Baukunst Italiens einzuwirken, namentlich aber Licht zu verbreiten über diejenigen Stadien dieser Entwickelung, welche der eigentlichen Blüte mittelalterlicher Kunst vorhergehen. Die Bekanntschaft mit diesen Ergebnissen, verbunden mit der in Deutschland fast allgemein ausgesprochenen Klage, daß in der Geschichte der italienischen Baukunst eine Lücke auszufüllen sei, hat den Verfasser und den Verleger zur Herausgabe dieses Werkes veranlaßt.“ — Es ist unnötig, zu sagen, daß ein solches Unternehmen des Beifalls aller Fachgenossen von vorneherein versichert sein darf. Von der Teilnahme, die jeder dem Unternehmen an sich, der verdienstvollen Arbeit entgegenbringt, wird freilich die Zustimmung zu sondern sein, die eine strenge Kritik der Thatsachen den gebotenen Resultaten bald freudig zollen, bald wird versagen müssen. Es ist dies im Charakter des hier verarbeiteten Materials begründet. Wo, wie auf dem Gebiete altchristlicher Architektur, der Stoff ein noch so wenig kondensirter ist, wo monumentale litterarische Quellen durch Unvollkommenheit und Unsicherheit uneingeschränkter Hypothese oft ein weites Feld gestatten, da wird in der Ringschule der Kritik noch manche Lanze gebrochen werden, das Für und Wider nur allmählich zum Ausgleich kommen; tönt doch, um nur eines Punktes zu gedenken, nun schon seit mehr denn 30 Jahren durch die Reihen der Basilikastreiter der Schlachtruf: hie Zestermann, hie Weingärtner, hie Meßmer, hier Kreuser! Nicht ohne Wagnisse kann deshalb auf einem noch so schwankenden Grunde das Gebäude einer Architekturgeschichte des italienischen Mittelalters aufgeführt werden; da gilt es vor allem, gar manche Lücke aus Mangel an Material durch kühne Hypothesen zu überbrücken, damit kein Teil des Baues ohne Unterlage bleibe. Diese Fundamente hat Mothes in dem ersten Teile seines Werkes im wesentlichen niedergelegt, den Schlußstein derselben bringt das zweite Heft. Als Thema des grundlegenden ersten Teiles nennt der Titel des ersten Kapitels die „Entwickelung mittelalterlicher Formen aus den altchristlichen.“ Der Darstellung geht eine umfassende Einleitung voraus (S. 1—60). Sie beschäftigt sich mit dem „Auftauchen der ersten Keime einer neuen Kunst im Verfall des römischen Stils.“ Drei Fragen stellt der Verfasser als wesenlich hierfür hin, zuerst die Frage nach dem Anteile des Christentums, die Untersuchung, ob und inwieweit schon damals die christliche Geistesrichtung Einfluß auf die bauliche Disposition und Formengebung gewonnen hatte, wie dies ja bekanntlich bei der Kleinkunst erwiesen ist. Die zweite Frage beschäftigt sich mit der Nationalität und kommt zu dem Ergebnis: „Die teils nordischen, teils orientalischen Volkselemente suchten ihre Neigungen, z. B. den Hang nach größerer Frische und Belebtheit des Eindrucks durch Mannigfaltigkeit der Massenverteilungen, das Bedürfnis nach lebendigerer Gliederung und keckerer Charakteristik durch Unterbrechung der Wagrechten, andere Neigungen durch anderweitige Durchbrechungen des römischen Bauorganismus geltend zu machen.“ Was endlich einen dritten Faktor betrifft, so „zeigen sich auf technischem Gebiet neben der Anwendung älterer Konstruktionsweisen doch auch wesentliche Fortschritte, wie die Umwandlung der Gewölbetechnik, die als Fortschritt zu bezeichnende umfassendere Anwendung der Klammern u. a.“ — Den Streit über die Vorbilder der christlichen Basilika will der Verfasser „thunlichst beiseite lassen“, unter Hinweis darauf, daß die räumliche Disposition aus den anfangs den Versammlungen dienenden Teilen des Wohnhauses hervorging. Die

Behauptung von der Weiterbildung der Basilika durch Verbindung mit den „in den Cömeterien erstandenen Formen der Martyrien, Oratorien, Memorien, Arkosolien“ ꝛc. möchte zu restringiren sein. — S. 28—54 giebt Mothes einen Überblick über die historischen Verhältnisse Italiens bis zum Ausgange des Mittelalters, der schließlich in eine Sammlung von Daten zur Geschichte einzelner Städterepubliken übergeht. — Von den S. 29 genannten, in Kirchen umgewandelten Tempeln wären wohl einzelne besser mit einem Fragezeichen versehen. Beim Parthenon (Druckfehler Pantheon) und Theseion zu Athen ist als Jahr der Umwandlung fälschlich 420 angegeben. Aus dem Parthenon wurde erst 430 das chryselephantine Bild der Pallas entfernt, das Theseion aber erst 667 dem heil. Georg geweiht. — Etwas unvermittelt klingt die Verbindung der beiden Sätze S. 30: „Die britischen Mönche Pelagius und Coelestius (so und nicht Coelestinus hieß er), 411 in Rom und Karthago (richtiger 409 in Rom, 411 in Karthago) erschienen, schilderten die immer ärger werdende Unsittlichkeit als Ursache dieses vielen (im Vorhergehenden geschilderten) Elends; daraus entspann sich der pelagianische Streit über Willensfreiheit, Gnade, Erbsünde ꝛc. Nicht des Pelagius Schilderung der Sittenverderbnis entfachte den Streit, sondern seine Ansicht über die Freiheit des Willens als Heilungsmittel. — Das Mittelalter beginnt dem Verfasser, wie ähnlich ja auch Schnaase, für die Baukunst da, wo die vom Altertum überkommenen Traditionen durch die Keime neuer Formen gelockert und verschoben zu werden beginnen. Die mittelalterliche Gestaltung der baulichen Stilformen hält der Verfasser mit Recht nur dann für begreifbar, wenn man ihre Entwickelung aus jenen Urkeimen beobachtend begleitet. Bei einer solchen Beobachtung wird aber durch den tief eingreifenden Einfluß nationaler und konfessioneller Verschiedenheiten eine Trennung der Bauten in Gruppen unerläßlich. Die öfter befolgte geographische Einteilung hält der Verfasser für ungenügend wegen des häufigen Wechsels der Grenzen und des oft nur vereinzelten Auftretens einer in einer andern Gegend heimischen Richtung. Desgleichen wechseln Nationalitäten und Herrscherfamilien, und Schulen endlich erscheinen nur vereinzelt. — Soweit über einzelne Punkte der Einleitung.

Das erste Kapitel schildert sodann die Entwickelung der mittelalterlichen Formen aus den altchristlichen. Da diese Entwickelung eine allmähliche war, erfordert ihre genauere Verfolgung eine Durchforschung sämtlicher altchristlichen Bauten. Die bisherigen Arbeiter an dieser großen Aufgabe scheidet der Verfasser in solche, die als Herausgeber größerer Publikationen nur Material zur Untersuchung haben liefern wollen und dabei oft von heute unhaltbaren Gesichtspunkten ausgingen, und in solche, die lediglich die Darstellung des Entwickelungsganges bezweckend, Kenntnisse und Scharfsinn nicht völlig unbefangen auf die Untersuchung verwandt haben, um dann aus deren Ergebnissen eine Meinung abzuleiten, sondern die sich vorher eine solche gebildet und dann Belege für dieselbe gesucht haben. Aus der ersten Kategorie nennt der Verfasser Bunsen resp. Gutensohn und Knapp, Canina (Ricerche), die Beschreibung Roms von Platner, Bunsen, ꝛc., Seroux d'Agincourt. Aus der zweiten Klasse tadelt er Hübsch als in seinen chronologischen Angaben wie in den Abbildungen ziemlich unzuverlässig, in jenen durch viele Druckfehler, besonders aber auch dadurch, daß er Umbau und Neubau häufig verwechsele, je nachdem das eine oder andere Datum besser zu der im voraus aufgestellten Theorie des Entwickelungsganges passe. Dies Urteil dürfte doch wohl etwas hart ausgefallen sein, so wenig auch jeder, der einmal mit Hübsch in der Hand an den betreffenden Monumenten studirt hat, demselben ein unbedingtes Vertrauen wird entgegenbringen können. — Auf den Ursprung der christlichen Basilika geht Verfasser nicht näher ein, weshalb der gleichsam anhangsweise gegebene Restaurationsversuch der Basilika Ulpia uns etwas unmotivirt erscheinen will. Hier hat dem Verfasser keiner seiner Vorgänger Genügendes geleistet, besonders tadelt er die Nichtbeachtung des capitolinischen Stadtplans. Der Verfasser ist bei seiner Restauration selber überrascht, wie er sagt, über die Thatsache, „daß die quer vor den beiden Exedren stehenden Säulenreihen dem Grundzug nach in der That eine Art Querschiff darstellen“. Glücklicherweise zieht der Verfasser hieraus noch nicht den Schluß, daß auch andere Basiliken eine dem Querschiff ähnliche Einrichtung gehabt hätten, obwohl ihm Rebers Restaurirung der Basilika Porcia nicht dagegen, die Basilika zu Pompeji aber dafür spricht. Diese „überraschende“ Erscheinung eines Querschiffes in der Ulpia beruht unseres Erachtens auf einem Mißverständnis des Grundplans der Basilika, sowohl der Ulpia wie der Porcia in ihrer ursprünglichen Anlage. Bei beiden ist trotz der oblongen Grundform die Anlage des Gebäudes eine wesentlich konzentrische, die Längsrichtung nach der Apsis hin trat bei der Porcia erst durch die aus äußerem Notbehelf vorgenommene Unterbrechung des Säulenganges vor der Exedra ein, bei der Ulpia ist sie überhaupt weder ursprünglich beabsichtigt, noch später eingeführt, die Ulpia besteht einfach aus einem oblongen Mittelraum mit ringsumlaufenden doppelten Portiken. Die beiden Exedren schließen sich diesem Baue nicht als integrirende Teile, sondern als durchaus selbständige Bauten an, die auf den konzentrischen Charakter der Basilika von keinerlei Einfluß sind. Denken wir uns die Exedren fort, so bleibt trotzdem

die Basilika intakt, von ähnlicher Grundform wie die Basilika Julia am Forum. — Der Verfasser sucht nun seinem Ziele, dem Einblick in die allmähliche Ausbildung der Disposition und der Detailbildung auf dem Wege dreifacher Gruppenbildung nahe zu kommen, um dann in einem vierten Abschnitt die Resultate auf statistischem Wege zu gewinnen. Die erste Gruppe umfaßt die Langbauten basilikaler Anlage, die zweite die eigentlichen Centralbauten, d. h. die runden und polygonalen Anlagen, die dritte endlich die quadratischen und kreuzförmigen Anlagen. Die in diesen nach Perioden gegliederten Gruppen behandelten mehr als 150 Nummern einzeln durchzugehen, ist hier nicht der Ort; nur beispielsweise sei uns zu zwei oder drei Nummern eine kurze Bemerkung gestattet als Beleg unserer Behauptung von der Unsicherheit so zahlreicher Punkte auf diesem Gebiete. So leitet der Verfasser, um ab ovo zu beginnen, seine erste Periode, die der vorconstantinischen Basiliken, mit den Ruinen von S. Alessandro an der Via Nomentana ein, von der er sagt: „Um 1860 ausgegraben, dreischiffig, ohne Querschiff, mit einer Apsis im Westen, unter Verwendung alter Säulen, ohne alle Besonderheit“. Darin steckt zunächst der Fehler, daß die Apsis nicht nach Westen, sondern nach Norden gerichtet ist (vergl. Nesbitt in der Archaeologia, Bd. 40, S. 176), und zweitens ist die ganze Anlage nicht nur nicht ohne alle Besonderheit, sondern sogar eine höchst seltsame Vereinigung zweier Oratorien, die uns an die bekannte Anlage im Coemeterium Ostrianum erinnert, so daß Nesbitt ihr sehr richtig den Namen Basilika vorenthält; endlich dürfte sie eher dem fünften als dem dritten Jahrhundert angehören. Ebenso hat der Verfasser, nach dem Vorgange von Hübsch, wohl um zwei Jahrhunderte zu früh gegriffen bei der zweiten Nummer, der in Ruinen liegenden Basilika S. Stefano fuori le mura (warum schreibt Verfasser konsequent Steffano und f. l. mure?) an der Via Latina; mit Unrecht behauptet Verfasser, daß von Details nur attische Säulenfüße erhalten seien, Referent fand in den Trümmern Kapitäle und Transennafragmente, zudem giebt der Bericht des ehemaligen Sekretärs der Commissione di archeologia sacra, Felice, Profile, ein vollständiges Inventar im Giornale di Roma, 1858, Nr. 37. — Endlich beruht auch die von Mothes behauptete starke Verlängerung der Apsis auf Irrtum. — Noch eine Kleinigkeit greifen wir hier heraus. In der (in Abbildung reproduzirten) Rücklehne des Bischofsstuhles in der Kathedrale von Torcello (vom Jahre 864) vermutet Mothes byzantinischen Einfluß auf Grund eines skulptirten, von Rosetten und zwei Bäumchen begleiteten Kreuzes, wie solches sich noch zweimal auf Torcello und Murano, ferner in S. Maria in Cosmedin in Rom und endlich in einigen Kirchen der Balkanhalbinsel und des Peloponnes finde. Allein uns scheint hier byzantinischer Einfluß unerwiesen. Durchaus ähnliche Kreuze finden sich auch sonst auf italienischem Boden, so z. B. in den Ruinen der oben erwähnten Basilika S. Stefano f. l. m., und ebenfalls in einem Transennafragmente unter den Marmortrümmern des Forums (nahe der Phokassäule). Die reichste Variation in der angegebenen Art der Ausfüllung der leeren Räume zwischen den Kreuzesarmen finden wir freilich auf griechischem Boden, aber doch unter abendländischem Einflusse und in ziemlich später Zeit. Es sind dies die mannigfach geschmückten Reliefkreuze an der von willkürlich zusammengebrachten Skulpturen förmlich überwucherten Außenseite des Kirchleins *Παναγία Γοργωπικό* zu Athen. Ihre von Sourmelis (*Κατάστασις συνοπτική τῆς πόλεως Ἀθηνῶν*, Athen 1842) behauptete Gründung durch die fränkischen Herzöge de la Roche im 13. Jahrhundert dürfte wohl zweifellos sein. Hier ist das Kreuz bald von Rosen, bald von Lilien, oder von Ankern u. a. begleitet, worin Buchon (La Grèce continentale, Paris 1843) die Wappen der Ville-Hardouin und anderer französischer Familien wiedererkannt hat. Schließlich erwähnen wir noch das Marmorfragment eines solchen Kreuzes, von Rosetten umgeben, auf der Akropolis von Athen (1880 war es im Vorhof an der Rückwand des modernen Wächterhäuschens unterhalb der Propyläen aufgestellt).

Noch ein Wort über die Illustrationen. Ein Teil derselben soll dem Werke des Camillo Boito entnommen werden; der Prospekt geht wohl etwas zu weit, wenn er dasselbe als in Deutschland noch unbekannt bezeichnet; wir brauchen hier nur auf Springers Recension desselben in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1881, zu verweisen. Dem Lobe, das der Prospekt alsdann den Originalzeichnungen des Verfassers zollt, werden wir was „Klarheit und verständnisvolle Darstellung“ betrifft, gewiß von Herzen beistimmen; die Korrektheit derselben wird leider durch zwei Versehen getrübt. Das eine ist leichterer Natur, indem in der Aufnahme von S. Vinzenzo alle tre fontane bei den Arkaden des Kreuzganges im Grundriß zwei, im Durchschnitt drei Teilungssäulchen angegeben sind. Störender aber ist die Verwechselung der Himmelsrichtungen bei S. Lorenzo fuori le mura, die sich leider nicht nur in der Zeichnung, sondern auch im Texte findet, indem die zweigeschossige jetzige Hinterkirche stets für die westliche ausgegeben wird. Störend ist auch der Druckfehler Sixtus II. (statt III.), da die Jahreszahl fehlt (S. 82). Gleichgiltiger, aber am Schlusse gewiß noch leicht zu verbessern, sind Druckfehler wie sotteranea für sotterranea (S. 3), Gallenus für Gallienus (S. 4), Augusti Denkm. für Augusti Denkw. (das.), Baalbeck für Baal-

bek (S. 7), Gynaceum u. Gynecaeum für Gynaeceum (S. 13 u. 15), Carthaga für Carthago (S. 30), Trakien für Thrakien (S. 33), christiani für cristiani, piu für più (S. 61), und ähnliche.

Doch genug der kritischen Betrachtungen, damit es nicht scheine, als sei uns unter den kleinen Aussetzungen der Wert des Buches aus den Augen entschwunden! Die Würdigung der folgenden Kapitel behalten wir uns bis zum Schlusse des Werkes vor. Vor allem ist uns durch die vorliegenden Proben ein reicher, wohlgeordneter Quellenschatz für das Mittelalter in Aussicht gestellt, den jeder mit aufrichtigem Danke begrüßen wird.

Heinrich Holtzinger.

Kunsthandel.

Rgt. **Photogravuren aus der Kasseler Galerie.** Die königl. preußische Regierung hat die Herausgabe der Meisterwerke der Kasseler Galerie in Nachbildungen beschlossen. Aus der Konkurrenz zahlreicher namhafter Firmen ging der Kunstverlag von Franz Hanfstaengl in München als Sieger hervor. Der Chef desselben, Hofrat Edgar Hanfstaengl, hat vorderhand in Übereinstimmung mit dem Direktor der Galerie Dr. Eisenmann 150 Blätter in Photogravure in Aussicht genommen.

Nekrologe.

Der Glasmaler Peter Graß, geboren in Köln 1813, ist am 18. Dezember in Bonn in einer Privatanstalt gestorben. Einem Nekrolog in der Kölnischen Zeitung entnehmen wir folgende Nachrichten über den Verstorbenen: Graß erfand so zu sagen die kirchliche Fenstermalerei aufs neue, geleitet durch das Studium alter Arbeiten und in alten vergessenen Büchern gefundene Notizen. So wurde er der erste praktische Meister der dekorativen Glasmalerei und erwarb sich viel Ruf und Anerkennung. Nachdem einmal der erste Schritt zur Wiedergewinnung der alten Technik, die zu allen Zeiten mit großer Geheimniskrämerei behandelt worden war, geschehen, ward diese Technik bald allbekannt und der in Mode gekommene gotische Baustil schuf der kirchlichen Fenstermalerei allseitige Verwendung; es entstanden viele Werkstätten dafür, die auch noch jetzt bestehen und beschäftigt sind. Graß hat in frühern Jahren viel geschaffen, Fenster im Kölner Dom, in der Apollinariskirche bei Remagen und in vielen andern Kirchen des Rheinlandes und Westfalens und auch noch darüber hinaus. Er betrieb seine Kunst im Sinne der alten Meister mit einer gewissen Geheimthuerei, er hatte auch viele technische Kenntnisse erworben und verstand sich sehr gut auf die Schmelzmalerei. Er war in spätern Jahren ein sonderbares Original geworden, ein Exemplar eines Typus, der in Köln allmählich ausstirbt.

Konkurrenzen.

F. — **Berlin.** In der diesjährigen kunstgewerblichen Konkurrenz ist soeben die Entscheidung über die Prämiirung der eingegangenen Arbeiten erfolgt. Von den für sechs Aufgaben seitens des preußischen Handelsministeriums bewilligten zwölf Ehrenpreisen gelangen diesmal nur fünf zur Verteilung. Zu den beiden Aufgaben, die eine silberne Abendmahlskanne und einen Baldachin aus hölzernem Zeltgerüst mit Stoffbekleidung für ein Hausportal forderten, waren Lösungen überhaupt nicht eingegangen. Dem zu der dritten Aufgabe als einzige Konkurrenzarbeit eingesandten Altarleuchter in vergoldeter Bronze wurde ein Preis nicht zuerkannt, und von den zu der vierten Aufgabe gelieferten fünf Tafelaufsätzen in farbig glasirter Terrakotta nur der von der Thonwarenfabrik der Magdeburger Bau- und Kreditbank, vormals O. Duvigneau & Co., herrührende durch einen ersten Preis von 300 Mk. ausgezeichnet. Von den konkurrirenden beiden Pianinogehäusen in künstlerischer Durchbildung erhielt das von J. Pfaff in Berlin nach dem Entwurf von Sputh den ersten Preis von 600 Mk., das von Sauermann in Flensburg nach eigenem Entwurf ausgeführte den zweiten Preis von 400 Mk. Bei der Aufgabe endlich, die ein Stutzuhrgehäuse mit Metallmontirung forderte, fiel der erste Preis von 400 Mk. der Arbeit des Architekten Max Schottig in Breslau, der zweite von 300 Mk. der von Sputh entworfenen, von J. L. Löbner in Berlin eingesandten Uhr zu. Von den Prämiirten der diesjährigen Konkurrenz ist der Magdeburger Thonwarenfabrik nunmehr bereits zum vierten, dem Bildhauer und Möbelfabrikanten Sauermann zum zweiten Male die Ehre eines Staatspreises zu teil geworden. — Die an der Konkurrenz beteiligten Arbeiten bleiben bis zum 27. Dezember in der unteren Etage des Architektenhauses ausgestellt und gelangen von da ab bis Ende Januar im Kunstgewerbemuseum zur Ausstellung.

Personalnachrichten.

*** **Der Direktor des Berliner Kupferstichkabinets**, Dr. Lippmann, ist in Anerkennung seiner Verdienste um die Erwerbung der Hamiltonschen Manuskripten-Sammlung von Sr. Majestät dem Kaiser durch die Verleihung des königl. Kronenordens dritter Klasse ausgezeichnet worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Z. **Kasseler Kunstverein.** Unter den neu ausgestellten Gemälden nahmen zunächst die Landschaften unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Von E. Neumann sahen wir ein in größeren Dimensionen ausgeführtes norwegisches Strandbild. Mächtige Wolkenmassen ziehen über den öden, nur von einem Arbeiter mit seinem Karren belebten Strand dahin, während zur Linken die Meereswogen herantosen und sich schäumend an Felsen brechen. Gedämpftes Licht der sinkenden Sonne erzeugt hier und da Reflexe. Der Künstler zeigt in der Behandlung dieser Lichteffekte wie der landschaftlichen Motive selbst die gewohnten Vorzüge. Ein anderes norwegisches Strandbild hatte E. Lutteroth in München ausgestellt, das sich durch klare, schöne Färbung und vortreffliche Behandlung des Wassers auszeichnete. Den Übergang zum Süden bilden gut durchgeführte Gebirgslandschaften von Aug. Becker in Düsseldorf („Königssee") und W. Porttmann ebenda, sowie mehrere bemerkenswerte Gemälde von J. Kornbeck in Stuttgart. Unter den südlichen Landschaften behauptete ein größeres Bild von A. Leu in Berlin den ersten Rang: „Blick von Capri auf den Golf von Sorrent". Der architektonische wie der landschaftliche Teil ist gleich vortrefflich behandelt, das Ganze bietet ein sehr anmutiges Bild südlicher Natur. Während uns diese hier in ihrer heiteren Pracht entgegentritt, zeigt sie ihre ernste, melancholische Seite in einer „Nächtlichen Campagna", Motiv aus der Umgebung von Rom, von E. Lugo in Freiburg, einem gleichfalls charakteristisch behandelten Gemälde. Sehr bemerkenswert waren ferner Aquarelle von A. de Forestier in Paris, teils mit landschaftlichen, teils mit architektonischen Motiven. Bei feinem und leichtem Farbenauftrag, wie ihn diese so dankbare und bei unsern westlichen Nachbarn mit Vorliebe kultivirte Technik erfordert, zeigte die Mehrzahl der Blätter doch eine kräftige malerische Wirkung, ein klares, leuchtendes Kolorit. Auch unter den Figurenbildern waren diesmal ganz hervorragende Leistungen zu bemerken; so namentlich Emil Teschendorfs „Ödipus und Antigone" und ein Genrebild ernsteren Charakters von Otto Günther in Weimar „Im Gefängnis". Es scheint kaum möglich, die völlige Vernichtung und die stumme Teilnahme anschaulicher darzustellen, als es in den beiden Figuren des ersteren Bildes geschieht. Auch die Behandlung der Gewänder ist hier eine sehr geschmackvolle. Auf dem zweiten Bilde sehen wir einen Gefängnisgeistlichen in der Zelle einer verstockten Sünderin, die mit einem Blick voll Trotz und Verzweiflung vor sich hin starrt und nicht so leicht zur Buße zu bringen sein wird. Vorzüglich gemalt, sind beide Bilder von ergreifender Wirkung. Zwei Gemälde in kleineren Dimensionen von C. Sell in Düsseldorf: „Transport französischer Gefangener" und „Vorposten bei Diedenhofen" reihen sich ihnen würdig an. Ein „Sonntagsbraten", Marktscene von Paul Bergmann in Karlsruhe, zeigt lebensvolle Auffassung der beiden weiblichen Figuren und koloristische Vorzüge; nur möchte es zweifelhaft sein, ob sich für Gegenstände dieser Art

die breite, große Behandlung eignet, wie sie der Künstler dafür gewählt hat. Weitere Genrebilder waren von P. Baumgartner in München: „Bettlermönch“, A. Stichart in Dresden: „Vor der Arbeit“ und L. Katzenstein in Kassel: „Die Schule ist aus“ zur Ausstellung gebracht. Letzteres Bild zeigt uns einen Schwarm junger Mädchen, welche nach beendigtem Examen die Schule verlassen, und ist in Gruppirung wie im Ausdruck der einzelnen Figuren gleich trefflich. Ein größeres gruppenreiches Bild desselben Künstlers zeigt uns einen Wartesaal mit seinem mannigfachen Leben und Treiben. Von J. Kleinschmidt hier war ein fein aufgefaßtes und ebenso gemaltes weibliches Bildnis, von E. Haeußler in Steinen eine charakteristische „Studie“ ausgestellt. Eine vorzüglich ausgeführte Kopie nach Rembrandt (sogen. heil. Familie) von B. v. Breithaupt macht dem malerischen Talent der jungen Dame alle Ehre. Die Blumenmalerei war durch Therese Laudien in Berlin mit „Herbstrosen“ gut vertreten, Stillleben und zugleich dekorative Kunst durch M. Borchert in München mit einem Ofenschirm. Endlich sind noch plastische Arbeiten von Joh. Pollak in München, zwei lebendig aufgefaßte Kinderbüsten in Terrakotta, zu erwähnen. Zur Ergänzung unserer früheren Notiz über den Entwurf zu einer monumentalen Gruppe von H. W. Brandt hierselbst sei noch bemerkt, daß dieselbe als Bekrönung eines Gymnasialgebäudes gedacht ist und die Aufforderung zu Fleiß und Frömmigkeit darstellt (zwei Knabenfiguren zu Füßen einer weiblichen Gewandfigur, die wir uns wohl als die Wissenschaft oder die Weisheit zu denken haben). Die Komposition des Ganzen ist eine sehr glückliche, die Auffassung eine edle und geistvolle, so daß wir nur wünschen können, die Gruppe im Großen ausgeführt zu sehen.

⁂ **Die Gierke'sche Sammlung japanischer Malereien** ist von der preußischen Staatsregierung angekauft und dem Kupferstichkabinet des Berliner Museums überwiesen worden.

Rgt. **Aus dem Münchener Kunstverein** ist an erster Stelle eine „Madonna an der Quelle“ von Adolf Pichler zu nennen, demselben Künstler, dessen großer Karton: „Der Tod Jakobs“ auf der Pariser Weltausstellung von 1878 so großes Aufsehen erregte. Die Vorzüge des von allen Kennern einstimmig überaus günstig aufgenommenen Werkes sind: völlig neue Auffassung, melodischer Fluß der Linien, vollendete Schönheit der Formengebung, überraschende Tiefe und Harmonie bei völliger Vertiefung in den Stoff. Ohne den leisesten Anklang an den Nazarenismus atmet die Komposition tiefste Innigkeit und zeigt in der Madonna eine wahrhaft große Auffassung echter Weiblichkeit, während in dem Kinde sich die Naivetät der Erscheinung mit tiefer Symbolik zu einem wunderbar harmonischen Ganzen vereint. Über Liezen-Mayers „Elisabeth von Thüringen“ ist in diesen Blättern bereits von Stuttgart aus Bericht erstattet worden und dem darin ausgesprochenen Lobe schließe ich mich ohne Rückhalt an. August Heyn führt uns aus Mitteldeutschland nach Schwaben und läßt uns einer „Verhandlung vor dem Dorfschulzen“ beiwohnen. Eine stramme Bauernfrau klagt namens ihrer beiden hübschen Töchter, denen die Beklagte, eine schlimm dreinschauende Alte, weiß der Himmel was nachgesagt hat. Nun schaut die Mutter mit Unwillen, das größere Mädchen mit hellem Zorn auf die Alte, die sich mit geläufiger Zunge zu verteidigen sucht, während der Schulze phlegmatisch zuhört. Es ist ein köstliches Stück Leben, mit dem sich Heyn einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Genremalern der Gegenwart errungen hat. Von dem kürzlich im Alter von 25 Jahren verstorbenen J. E. Squindo wurde ein großes, figurenreiches Bild: „Der 6. Oktober 1789“ halb vollendet zurückgelassen. Squindo hat die Brutalität der gewaltsamen Zurückführung Ludwigs XVI. von Versailles nach Paris durch das bewaffnete Volk auf das überzeugendste und zugleich in großem Stile zur Anschauung gebracht und die furchtbare Perspektive angedeutet, welche sich für das französische Königtum von diesem Tage an eröffnete. Von Werner-Schuch sahen wir einen lebendig komponirten, gut kolorirten und energisch gemalten „Kroatenritt“, d. h. die Flucht einer berittenen Truppe Kroaten über Stock und Stein unter dem feindlichen Feuer. Einen friedlicheren Anblick gewährt Marc's „Morgengebet“. Es ist eine junge Sennerin, die am Bette knieend ihr Morgengebet verrichtet, das sie sichtlich nicht mit den Lippen allein spricht. Marc, einer unserer feinstfühligsten Künstler, hat sich dabei gleich ferne gehalten von dem mißverstandenen Idealismus, der Kuhmägden die Erscheinung von Nymphen geben zu müssen glaubt, wie von dem krassen Naturalismus unserer Tage, der sich nur in der Darstellung des Gemeinen und Häßlichen gefällt.

Vermischte Nachrichten.

P. T. **Oberbaurat Th. v. Hansen in Wien** hat, angeregt durch die veröffentlichten Projekte für das neue Reichstagsgebäude in Berlin, selbst eine Planskizze entworfen, welcher die Absicht zu Grunde liegt, die maßgebenden Faktoren zu veranlassen, den Bauplatz zu vergrößern, wenigstens das Hinausrücken von Rampen und Freitreppen gegen den Königsplatz zu gestatten. Wenn die Hauptstiegen, welche in allen prämiirten Projekten einen relativ sehr bedeutenden Raum im Innern in Anspruch nehmen, außerhalb des Gebäudes verlegt werden, so ist es begreiflich, daß im Innern der günstigste Platz für die „Halle“ gewonnen wird. Diese kann dann auch separirt werden, wie es im Programm ausdrücklich verlangt wird, während sie gerade in den erst prämiirten Projekten eine für jedermann unvermeidliche Passage bildet. Durch die Vorschiebung einer Rampe vor die Fassade war auch das Mittel geboten, im Niveau des Hauptgeschosses einen des Gebäudes würdigen Haupteingang anzulegen, der bei den meisten prämiirten Entwürfen schwer vermißt wird. Hinter dem durch einen korinthischen Portikus ausgezeichneten Hauptportal befindet sich ein großes Vestibül, dann, in der Hauptachse vorschreitend, die besprochene Halle, endlich der Sitzungssaal: sämtliche Räume in der Anordnung und architektonischen Behandlung dem Wiener Bau nahe verwandt. In dem kurzen, den photolithographirten Tafeln vorgedruckten Text erwähnt der Verfasser noch des Mangels der Vorzimmer, sowohl in den prämiirten Projekten als auch in den Programmbestimmungen, und hält es für absolut notwendig, vor jedem Büreau oder Sitzungssaal ein solches anzuordnen. Das führt ihn für die zu beiden Seiten des oben erwähnten Mitteltraktes parallel damit angelegten, durch Lichthöfe von demselben getrennten niedriger gehaltenen Flügel zur Anwendung eines sogen. Doppeltraktes. Reichliche Stiegen, Vestibüle, Unterfahrten vermitteln die Kommunikation von außen, ringsumlaufende Gänge im Innern. Da sich der Verfasser durch die eng gezogenen Grenzen des Bauplatzes nicht gebunden fühlte, war es ihm leicht, viel ausgedehntere und bequemere Kommunikationsräume im Innern zu projektiren. Das Projekt Hansens zeichnet sich, wie das von ihm in Wien erbaute Reichsratsgebäude, durch außerordentliche Klarheit und Regelmäßigkeit der Disposition und durch strenge Achsenführung, sowie im Äußern durch eine lebendige und malerische Gruppirung aus, obwohl die von den andern Projektanten beliebten großen Mittel: Kuppeln, Türme u. s. f. verschmäht sind. — Ob die innere Anordnung sonst dem Bedürfnis entspricht, ob ferner mit der Skizze die Absicht des Verfassers erreicht werden wird, den Bauplatz zu vergrößern, — das müssen wir freilich dahingestellt sein lassen.

Rgt. **Für die künstlerische Ausschmückung seines Schlosses Drachenfels** am Rhein hat Baron v. Sarter u. a. drei namhafte Münchener Künstler gewonnen, nämlich Hermann Schneider, Josef Flüggen und Ferdinand Wagner. Mit letzterem soll der Vertrag übrigens noch nicht perfekt sein. Jeder der Genannten hat einen oder mehrere große Räume mit Wandgemälden zu schmücken, so H. Schneider einen Turm mit der anstoßenden Gemäldegalerie, J. Flüggen das Treppenhaus und F. Wagner den Speisesaal. Der Erstgenannte wird sich bei seinen Arbeiten der Keim'schen Mineralmalerei bedienen und die Glasmalereien wird die königl. Hofglasmalerei in München liefern.

□ **Herr Rudolf Müller in Reichenberg** hat die bedeutenderen Kunstgegenstände der Clam-Gallasschen Schloßkapelle in dem genannten Orte photographiren lassen. Es sind Holzschnitzwerke der Spätrenaissance, unter denen eine hübsche kassettirte Decke hervorgehoben werden muß. Die Schloßkapelle und ihr Inhalt bildet auch den Gegenstand eines Artikels von R. Müller in den „Mitteilungen für Geschichte der Deutschen in Böhmen“ (XX. Jahrg., Nr. IV). Bei dieser Gelegenheit sei ferner ein Madonnenbild aus dem 15. Jahrhundert erwähnt, welches der Genannte in der Grafenberger Kapelle unweit Reichenberg entdeckte.

□ Der Bildhauer Jos. Lax in Wien hat vor kurzem das Modell für eine Figur von Franz Schubert vollendet, welche in überlebensgroßer Ausführung in Horitzer Sandstein für die Attika des neuen Künstlerhauses in Prag bestimmt ist. Der Komponist steht aufrecht und stützt sich mit dem rechten Arm auf einen Baumstamm. In der Linken hält er eine Papierrolle.

Rgt. Der Landschaftsmaler Albert Zimmermann hat die Absicht, nächstes Frühjahr, nach mehr als zwanzigjähriger Abwesenheit in Wien und Salzburg, wieder seinen ständigen Wohnsitz in München zu nehmen, was um so erfreulicher ist, als von den heutigen Münchener Künstlern die klassische Landschaft nicht mehr kultivirt wird und der treffliche Meister trotz seiner 73 Lebensjahre noch immer geistig und körperlich vollkommen rüstig ist, wie seine eben jetzt im Kunstverein ausgestellte große Gebirgslandschaft beweist.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

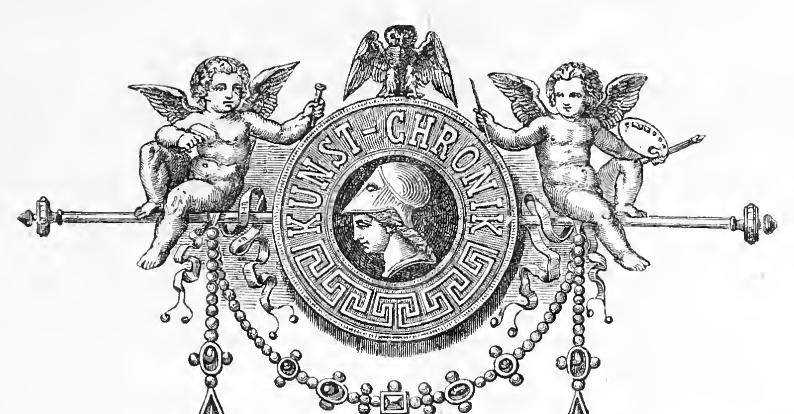
Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

4. Januar

Nr. 12.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Suermondt-Museum in Aachen.

(Schluß.)

Aus der englischen Schule sehen wir eine Landschaft mit Vieh, kühn und keck in Rembrandtscher Art von dem in jüngster Zeit als Begründer der modernen Stimmungslandschaft so hochgeschätzten John Constable.

Außer den hier erwähnten Gemälden, welche der Stadt schon übergeben sind oder zur sofortigen Verfügung stehen, sind dem Museum noch sieben Gemälde zugesichert: vier Bildnisse von Knaus, eins von Sohn, ein lebensgroßes Kniestück einer jungen Dame von Sir Joshua Reynolds und die Perle der Suermondtschen Sammlungen, der so vielfach besprochene „Höllensturz der Verdammten" von Rubens.

Dies Gemälde bildete bekanntlich den Schwerpunkt der früheren, nach Berlin gekommenen Sammlung. Es wurde jener Zeit nicht mit übernommen, weil, wie der königl. Kommissar und jetzige Generaldirektor der königl. Museen Geh. Rat Schöne in der Beantwortung einer Interpellation im Landtage sich äußerte, die Forderung des Eigentümers zu hochgespannt war. Uns ist bekannt, daß damals gegen Zurückhaltung dieses Rubens-Bildes und einer Landschaft von Hobbema eine Herabminderung des geforderten Preises von 60000 Thaler zugestanden wurde, wovon etwa auf den Rubens 45000 Thl., auf den Hobbema 15000 Thl. entfielen, was auch sein Ankaufspreis gewesen ist.

Es wird am Platze sein, an die Thatsachen und an einige Urteile früherer Besprecher des Suermondtschen Höllensturzes zu erinnern. In München befinden sich von Rubens das sogen. kleine jüngste Gericht, 5′ 9½″ hoch und 3′ 9½″ breit, und der Höllensturz der Verdammten, 8′ 11″ hoch und 6′ 11″ 3‴ breit. Des weiteren befindet sich dort das Gegenstück zum Sturz der Verdammten: die „Auferstehung der Gerechten", in der Größe von 3′ 9″ Höhe und 2′ 11″ Breite. Der große Höllensturz kam nach München aus der Düsseldorfer Galerie und ist eins der berühmtesten Bilder des Meisters. Er ist gestochen von Richard van Orley. John Smith, der große Gemäldekenner und Händler, Verfasser des Catalogue raisonné, schätzte ihn, nebenbei bemerkt, im Jahre 1830 auf 5000 Guineen, die „Auferstehung der Gerechten" aber als ein sublimes Werk, dessen kleine Figuren with admirable delicacy, attractive grace and beautiful colour gemalt seien, auf 4000 Guineen.

Nun sah und erwarb Herr Suermondt in Paris sein Bild des Höllensturzes: kleineres Format, Vorwurf, Figuren ganz dieselben, wie in München, nur die Gruppen in gleich anzuführender Weise lichter gestellt, das Bild mit der höchsten Rubens'schen Meisterschaft in der Art seiner berühmtesten Bilder, der sogenannten ausgeführten Skizzen, der Amazonenschlacht, jener Auferstehung der Gerechten in München, der Kirmes im Louvre u. s. w. gemalt, d. h. wie Cam. Lemonnier schon darthat, im Stil jener Bilder, welche der Meister ganz eigenhändig mit der Energie, Kühnheit und genialen Sicherheit hinwarf, welche keine sogen. saubere Nachfeile brauchte, um unglaublich zu wirken.

Also zweimal das ähnliche Bild. Wie standen beide zu einander? Der neue Bewerber, der in die Schranken trat, hatte sich erst historisch auszuweisen. Der Suermondtsche Höllensturz stammt aus der Ver-

steigerung Dutartre, Paris 1804. Aus derselben kam z. B. auch der „Triumph des Silen", den später Smith um 1100 L. für Sir Robert Peel ankaufte. Das Bild ist auf Holz gemalt. Es trägt zwei Zeichen. Das eine sind die eingebrannten Buchstaben D. B., Kürmarken bei approbirten Bildbrettern; das zweite war ein Siegel in rotem Wachs, welches der gelehrte Antwerpener Forscher Theodor van Lerius als das Wappen der St. Lucas-Gilde (der Maler-Gilde) erkannte. Aber es bedeutet nicht, daß das Bild im Besitz der Gilde gewesen, sondern daß es der Gilde zur Prüfung vorgelegt und von dieser anerkannt sei. Die Gilde mußte häufig Bilder attestiren. Van Lerius forschte in den Akten nach; das Siegel des Höllensturzes hatte die Jahreszahl 1733; in diesem Jahre waren nun allerdings aktengemäß zwei Bilder begutachtet und beglaubigt, eins von Fr. van Mieris, das zweite von Rubens, aber kein Höllensturz, sondern „Susanna und die beiden Greise".

Bei weiterem Nachforschen jedoch entdeckte van Lerius die Akten über eine Prüfungs- und Testatssitzung der Gildenkammer vom 21. Sept. 1754, in der sie „ein ihr vorgelegtes Gemälde, darstellend die Exekution des jüngsten Gerichts, gemalt auf Holz, binnen Rahmen 4′ ½″ hoch und 3′ 2½″ breit, nach Sicht und reiflicher Untersuchung durch die Vorsteher, begutachtet hat, als sorgfältig gemalt worden zu sein durch P. P. Rubens. Zum Zeugnis der Wahrheit ist besagtes Werk bezeichnet. gemerkt und besiegelt auf der Rückseite der Holztafel mit dem Siegel in rotem Wachs dieser Kammer". (Folgen die Unterschriften.) Somit hat die spätere Prüfungskommission sich noch des älteren Siegels von 1733 bedient. Es ist das einzig erhaltene, wenn wir nicht irren.

Dies die äußere interessante Geschichte des Suermondtschen Bildes. Was über seinen Wert, als eins der Meisterstücke des Meisters, Forscher und Künstler wie Waagen, Lemonnier, Mantz, Woltmann, Winterhalter, Knaus u. a., in geradezu enthusiastischer Weise geurteilt haben, daß das Bild, ausgestellt in München, wegen seiner Komposition, der Feinheit seiner Ausführung, dem Reichtum und der Gewalt der Phantasie den genannten Münchener Bildern von Waagen u. a. vorgezogen worden ist, gilt es hier nicht zu wiederholen.

Wie schön es ist, mag man bei einer Vergleichung der jetzt in gleich großem Format vorliegenden Photographien des Münchener und des Suermondtschen Höllensturzes mit Hülfe der Lupe ersehen. Die kleinen Figuren und Gesichter des letzteren zeigen einen Ausdruck, der in dem weit größeren Münchener Bilde nicht übertroffen ist. Einzelnes kommt darin noch prägnanter heraus (z. B. die Löwen).

Nun ist aber der Suermondtsche Höllensturz das Gegenstück zu der Münchener „Auferstehung der Gerechten" in Komposition und Größe. Dort geht der schreckliche Sturz dieser Leiberkaskaden vor sich aus ungeheurem, hohem, tiefem, flammendurchglühtem Himmelsraum hinab zum Höllengewirr. Hier schweben aus den Erdengräbern die Leiber empor zur Seligkeit in die unendliche himmlische Glorie.

Beide Bilder ergänzen sich durchaus. Beide sind komponirt auf Wirkung des Raumes in Flammen und Licht.

Ganz anders der Münchener Höllensturz. Als Rubens dies Bild malte, hatte er andere Absichten, denen gemäß er die frühere Komposition änderte, — denn das Münchener kann nicht die erste Komposition gewesen sein. Der Sturz allein, der Körperschwall, wie ein Wasserfall durcheinander wirbelnd und doch miteinander verbunden herabsausend, wurde nun der Hauptvorwurf. Die Wirkung als ungeheures Himmelsraum- und Lichtbild wird nicht mehr beabsichtigt, und der weise Meister, kundig des Gesetzes, daß man nicht zweien Herren dienen kann, ordnet sie der neuen Hauptabsicht unter. Wir blicken nicht mehr in den Himmelsraum, darin der Sturz niedersaust, sondern dicht vor unserem Blick (wir schauen hier hinaus, wie durch ein Fenster, das unsern Blick begrenzt, der Rahmen ist dies Fenster), bricht der Sturz der Verdammten mit dem Höllengetier herab. Gerade ist Michael oben im Sehraum sichtbar geworden. Vom Himmel ist nur ein schmaler Streifen der Flammentiefe übrig geblieben.

Man sehe, wie Rubens dabei zu Werke gegangen ist. Ein breiter oberer Lichtstreifen des Suermondtschen Bildes ist weggelassen; der Erzengel Michael mit der blitzbewehrten Rechten und dem wehenden Mantel erscheint unmittelbar unter dem oberen Rahmenrande. Die ganze linke Gruppe der Engel und Stürzenden ist entsprechend an die große Mittelgruppe hinangerückt und dafür ebensoviel von dem Feuerhimmelhintergrunde des Suermondtschen Bildes weggelassen.

Die Gestalten, auf dem großen Münchener Bilde viel größer, uns nahe, dicht vor Augen gerückt, werden einander mehr genähert, zum Teil ineinander geschoben. Wo das Suermondtsche Bild eine längere Kette zeigt — Blitze, in Menschenleibern dargestellt? — da schieben sich Figuren des Münchener Bildes übereinander. Dort z. B. reißt ein Teufel ein Weib, es vorn am Fuß packend, herab, während er ein anderes noch am Knöchel festhält, das schon ein anderer Teufel an den Haaren herabzieht und auf diese Weise es mit jenem zum Zerreißen streckt. Im Münchener Bilde hat derselbe Teufel beide Weiber an den Waden umkrallt, so daß der Fuß des oberen Weibes an seinem Arm, der des zweiten sogar ihm zwischen Nacken und Schulter liegt. Alles drängt dadurch mehr als Knäuel aufein-

ander. Wie gesagt: im Suermondtschen Höllensturz schauen wir den Sturz im Raum, entsprechend dem Gegenstück der Auferstehung zur himmlischen Seligkeit. Es ist zugleich ein großes Raumbild. Im Münchener Bilde saust der Sturz und nur der Sturz vor uns herab. Daß die Komposition des Suermondtschen Bildes früher und somit die ursprüngliche und das Münchener Bild hernach der neuen Absicht angepaßt ist, daß jenes mit dem Bilde der Auferstehung zusammengedacht und komponirt worden, unterliegt auch für uns keinem Zweifel.

Betonen wir noch einmal, wie hoch man stets dieses Gegenstück schätzte und wie man nun das Suermondtsche Bild der Auferstehung noch für überlegen erklärt hat, da einem Rubens, wie dem Dante, die Hölle noch mehr zur Darstellung entsprach als die Seligkeit, wie der Höllensturz stets für vielleicht die grandioseste Leistung des grandiosen Meisters erklärt worden ist, und sehen wir dann, wie das Suermondtsche Bild die umfassendere und ursprünglichere Komposition zeigt, daß im Münchener Bilde manche Formen schwerer und gröber erscheinen, hören wir, daß es deshalb in die letzten Jahre von Rubens gerückt ist und daß ein Kenner wie Waagen in dem Suermondtschen Bilde nur die Hand des Meisters, in dem Münchener auch die Hand des Gehilfen findet, dann ist klar, welch einen unvergleichlichen Schatz das Aachener Suermondt-Museum in seinem Höllensturz besitzt. Schon das eine Bild zeichnet es aus.

So viel für diesmal über die herrliche Schenkung, durch welche der hochherzige Geber für immer seinen Namen mit dem Kunstrufe der alten, aber neu in ihrer Großindustrie blühenden Stadt Aachen verbindet. Sein Beispiel wird bei seinen reichen und kunstliebenden Mitbürgern, wird für andere Städte in dem Aufschwung der Geister für das Schöne und für würdige Repräsentation durch Kunstwerke und Monumente in unserem neuen Kaiserreiche nicht verloren gehen.

Aachen. C. L.

Kunstlitteratur.

Rubens und die Antike. Seine Beziehungen zum klassischen Altertum und seine Darstellungen aus der klassischen Mythologie und Geschichte. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Frdr. Frhrn. Göler v. Ravensburg, Dr. phil. Mit sechs Tafeln in Lichtdruck. Jena, Hermann Costenoble, 1882. XII u. 224 S. 8.

Das vorliegende Werk behandelt einen Gegenstand, der, so nahe er auch lag und so sehr er einer eingehenden Behandlung wert war, sich bisher keiner zusammenfassenden Darstellung zu erfreuen hatte. Um so erwünschter ist es, daß wir nun in der vorliegenden Publikation eine Arbeit begrüßen können, die den Gegenstand von Grund aus erschöpft und es verdient, als Muster ähnlicher Untersuchungen aufgestellt zu werden. — Das Werk zerfällt in zwei Hauptteile, deren erster die Beziehungen des Rubens zur antiken Kunst und Litteratur im allgemeinen, ohne spezielleres Eingehen auf die Erzeugnisse seines Kunstgenius, darlegt, während in der zweiten, ihrem Umfange nach weit überwiegenden Hälfte die einzelnen mit der Antike in irgend einen Zusammenhang zu bringenden Werke des Meisters in Bezug auf ihren Gegenstand, ihren Stil, ihre Komposition und malerische Behandlung durchgenommen werden, wobei ebensosehr die kritische Genauigkeit der Analyse hervorzuheben ist, wie die Fülle des Materials und dessen vollkommenes Beherrschen das eingehendste Studium des Gegenstandes und den anhaltendsten Fleiß in der Bewältigung des ausgedehnten Stoffs bekundet.

Daß des Rubens Erziehung von seinem Vater, der Italien aus mehrjährigem Aufenthalte kannte, nicht nur auf antiker Grundlage geleitet, sondern daß er durch jenen auch schon auf die klassischen Kunstschätze Italiens und die antiken Elemente in der Kunst der Renaissance hingewiesen worden war, mußte für seine ganze künstlerische Entwickelung entscheidend sein. So blieb er denn in der Folge, wenn er auch die äußeren Formen des Katholizismus beobachtete und den ethischen Gehalt des Christentums würdigte, seinem künstlerischen Wesen nach den Ideen der antiken Welt immer ergeben, und obwohl seine religiösen Darstellungen in der Zahl seiner Werke, entsprechend der durch die Bedürfnisse des kirchlichen Kultus bedingten Nachfrage, weitaus überwiegen, so nehmen doch die dem antiken Stoffkreise angehörigen mit 280 Stücken quantitativ die nächste, qualitativ aber wohl eine gleichwertige Stelle mit jenen ein. Und zwar ist es der Ideenkreis der Antike, nicht ihre Formensprache, welche in diesen Werken überwiegt. Der Stoff, der Gegenstand der Darstellung ist unmittelbar dem antiken Mythos, der alten Geschichte entlehnt; in der künstlerischen Gestaltung desselben giebt sich der Einfluß der antiken Kunst nur mittelbar kund, insofern des Meisters Kompositionsweise dadurch gehaltener, seine Zeichnung stilvoller, seine Formengebung edler wurde, als sie sich unter der einseitigen Herrschaft seines überströmenden Realismus sonst entwickelt hätten.

Doch haben wir diese Einwirkung nicht allein den antiken Kunstwerken, deren Schönheit und Bedeutung Rubens wie kein anderer Künstler seiner Zeit schätzte und die er in gewählten Exemplaren seiner wertvollen Sammlungen von Skulpturen, Gemmen, Münzen und sonstigen Kunstschätze des Altertums täglich vor Augen

hatte, zuzuschreiben; wenn auch nicht so augenfällig, so unmittelbar einwirkend, so war doch Rubens' klassische Jugendbildung, sein jahrelanger Aufenthalt in der klassischen Atmosphäre Italiens, die Beherrschung der lateinischen Sprache und Litteratur, der fortwährende Verkehr mit den bedeutendsten Gelehrten — wir nennen nur Gevaerts, Peiresc und Dupuy, — das dadurch angeregte wissenschaftliche Studium des Altertums nach archäologischer und philologischer Richtung von noch mehr bestimmendem Einfluß auf die Richtung seines Wesens, das sich in jene Welt so hineingelebt hatte, daß es dieselbe nicht als Gegenstand antiquarischer Forschung, sondern als die Atmosphäre betrachtete, in der es wirkte und lebte.

Wie nun der Verfasser, nachdem er die Faktoren, aus denen sich Rubens' Verhältnis zur Antike zusammensetzt, aufgezeigt und ihren größeren oder geringeren Einfluß auf seine künstlerische Individualität festgestellt hat, auf die Entstehungsgeschichte jener seiner Schöpfungen eingeht, in denen sich dasselbe manifestirt, wie er sodann in vortrefflicher Anordnung alle mit der Antike irgend im Zusammenhang stehenden Kompositionen des Meisters der Reihe nach einer eingehenden Analyse unterzieht, das hier weiter zu verfolgen verbietet der engbemessene Raum, und wir müssen dafür auf das Studium des Buches selbst verweisen, das die aufgewandte Mühe reichlich lohnt.

Im Anhange finden wir den Wiederabdruck der Abhandlung von Rubens De imitatione statuarum und seines Briefes an Franciscus Junius über die Malerei der Alten (1637), sowie ein Verzeichnis sämtlicher antiken Kompositionen des Meisters nach Gegenstand, Art, gegenwärtigem Besitzer und Stecher. Unter den sechs Lichtdrucktafeln, die dem schön ausgestatteten Bande beigegeben sind, befinden sich auch die durch die Auktion von Hamilton Palace genauer bekannt gewordenen und hier zuerst publizirten beiden Kompositionen: „Die Geburt der Venus", eine Grisaille in Ovalform, als Entwurf für eine Silberschüssel und das kleine, leider stark mitgenommene Ölbild: „Die Liebschaften der Centauren", eine der wunderbarsten Kompositionen des Meisters.

C. v. Fabriczy.

R. B Oberbaurat Mithof in Hannover hat soeben eine zweite, verbesserte und bedeutend vermehrte Ausgabe seines Werkes „Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens" nebst Nachweisung ihrer Werke herausgegeben.

R. B. Von dem Sammelwerke „Villen und Landhäuser" (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin), welches wir früher bereits angezeigt, sind zwei neue Hefte mit zusammen 20 Blatt erschienen, welche ebensoviele Landhäuser in praktischer, leicht verständlicher Darstellung zur Anschauung bringen. Die einzelnen Villen sind überaus mannigfaltig nach Stil, Konzeption und Behandlung und gewähren Bauherren wie Architekten mannigfache Anregungen.

Nekrologe.

Bernhard Grueber, der nach kurzem aber schwerem Leiden am 12. Oktober zu München verschied, wohin er sich bei seinem Rücktritt von der Professur der Architektur an der Akademie der bildenden Künste zu Prag im Jahre 1874 zurückgezogen hatte, war am 27. März 1806 zu Donauwörth geboren. Nachdem er die Gymnasialstudien in München absolvirt und dort den Grund zu seiner vielseitigen wissenschaftlichen Bildung gelegt hatte, widmete er sich, seiner Neigung folgend, an der Akademie ebendaselbst zuerst der Malerei, bald aber der Architektur, der er hinfort sein ganzes Leben treu blieb. Seine erste praktische Verwendung fand Grueber unter Ohlmüller seit 1830 beim Bau der Frauenkirche in der Vorstadt Au, übernahm dann bald die Leitung der Vorarbeiten für die Restaurirung des Doms zu Regensburg, die er jedoch in kurzem wegen eines Gehörleidens, das er sich durch heftige Erkältung in seiner amtlichen Wirksamkeit zugezogen hatte, und das ihn auch zeitlebens nicht wieder verließ, mit einer Lehrerstelle an der Gewerbeschule ebendaselbst zu vertauschen gezwungen war. Während des 11jährigen Zeitraums (1833—1844), wo er in diesem Berufe wirkte, trat er schon wiederholt mit litterarischen Leistungen hervor. Seine Erstlingsarbeit war ein Programm über „Die künstlichen Gewerbe in ihrer Ausübung durch Handwerker und Fabrikanten", worin er als einer der ersten auf den Zusammenhang zwischen Kunst und Handwerk hinwies. Sodann legte er die Frucht zweier Studienreisen nach Italien in den Jahren 1834 und 1837 in seinen „Vergleichende Sammlungen für christlich-mittelalterliche Baukunst" (2 Bände mit 100 lithographirten Tafeln, Augsburg 1839—1841) nieder, einem Werke, dem nicht geringer Einfluß auf die Wiederbelebung der Gotik in Deutschland zuzuschreiben ist. Andere Resultate seiner Studien an den Monumenten seiner nächsten Umgebung waren die Monographien über den „Dom zu Regensburg" und die „Walhalla" (1844). Anspruchsloseren Charakters, doch bezeichnend für die rastlose Thätigkeit und die Vielseitigkeit Gruebers sind seine selbstillustrirten Reisewerke: „Donaupanorama von Ulm bis Wien", „Erinnerungsblätter an Regensburg" und der „Bayerische Wald" (1844—1846). Inzwischen hatte sich dem Meister durch einen Auftrag des Fürsten Salm zu dem Bau eines Prachtsaals in dessen Palais zu Prag Gelegenheit geboten, seine Befähigung als schaffender Künstler zu bewähren (1842), und infolge davon hatte er 1844 die Berufung als Professor der Architektur an die Akademie zu Prag erhalten. In seiner neuen Stellung nun war ihm nicht nur gegönnt, seine bedeutenden theoretischen Kenntnisse und sein überaus anregendes Lehrtalent zur Geltung zu bringen; es eröffnete sich ihm auch eine weitverzweigte praktische Wirksamkeit auf dem Felde profaner und kirchlicher Baukunst. Als einige seiner Hauptwerke seien hier nur genannt: das Schulgebäude zu Tetschen (1846), das freiherrlich Aerenthalsche Palais zu Prag (1848), die gotische Kirche zu Turnau (1850), Schloß Blatna (1855), Schloß Groß-Skal und die Südfront des Rathauses zu Prag (1857). Außerdem lieferte er die Pläne zu den Schloßbauten in Worlik und Sichrov und leitete

die umfangreichen Restaurationsarbeiten der Katharinenkirche zu Kuttenberg.

In nicht geringerem Maße als der praktischen Thätigkeit widmete Grueber sein Interesse der kunsthistorischen Erforschung des Landes, dem seine Wirksamkeit nunmehr angehörte. Auf den zahlreichen Ausflügen, die ihn teils amtlich, teils aus eigener Neigung durch die verschiedensten Teile Böhmens führten, sammelte er mit nimmermüdem Fleiß und kundiger Hand, deren Treue in Wiedergabe der feinsten Stileigentümlichkeiten ihn selten trog, Aufnahmen und Notizen über die Denkmale vergangener Jahrhunderte, die er vorerst zu einzelnen Monographien wie die „Charakteristik der Baudenkmale Böhmens" (1856), „Die Baudenkmale der Stadt Kuttenberg" (1861), „Die Kaiserburg zu Eger" (1864) und „Die Kathedrale des heil. Veit zu Prag" (1869) verarbeitete, — bis er nach 30jähriger Arbeit mit dem Hauptwerke seines Lebens hervortreten konnte, der „Kunst des Mittelalters in Böhmen" (Wien, 1871—1879 in vier Quartbänden durch die k. k. Centralkommission für Erhaltung der Baudenkmale herausgegeben). Das Werk war epochemachend: es erschloß die Kunstgeschichte Böhmens zuerst weiteren Kreisen in einer Vollständigkeit, die als Resultat des Fleißes einer einzelnen Arbeitskraft staunenerregend ist. Der Verfasser besaß aber auch alle Eigenschaften zur Lösung der schweren Aufgabe, die er sich gestellt hatte: „Die praktische Kunde des ausübenden Architekten, die gute Schule der künstlerischen Forschungsmethode und dazu die schriftstellerischen Eigenschaften einer lebendigen Darstellung und eines sachlich angemessenen Stils, der auch in der Detailuntersuchung nie trocken wurde und dem man dem Gegenstande gegenüber gleichsam die frische Kraft des Auges stets anmerkte". (Mit diesen Worten charakterisirte ein Freund des Verewigten treffend die schriftstellerischen Vorzüge Gruebers). Und inzwischen hatte der Verfasser auch noch Zeit gefunden, sich sonst litterarisch zu bethätigen, wie seine „Baumaterialienlehre" (1863), eine treffliche kulturhistorische Studie über „Das deutsche und slavische Bauernhaus in Böhmen" und die Abhandlung über „Kaiser Ludwig den Bayer, Karl IV. und die Gralsage" (1871) beweisen.

Inzwischen war ihm die Wirksamkeit in seinem amtlichen Berufe durch die Wendung der politischen und nationalen Verhältnisse in seinem zweiten Heimatlande verleidet. Er gab seine Professur auf und zog sich nach München zurück, wo er nunmehr nur der Vollendung seiner erwähnten großen Publikation und sonstigen litterarischen Arbeiten lebte. Nach Herausgabe der vier ersten Bände jener arbeitete er mit rastlosem Fleiß an einem fünften, die Renaissancemonumente Böhmens umfassenden Bande und bereitete zugleich ein Unterrichtswerk über Ornamentik vor, das mit Unterstützung des österreichischen Ministeriums des Unterrichts erscheinen sollte. Allen diesen Plänen hat sein plötzlicher Tod ein Ende bereitet. Dagegen war es ihm noch vergönnt gewesen, ein längst geplantes Buch über „Die Elemente der Kunstthätigkeit", in dem er sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in anregendster Weise darlegte, der Öffentlichkeit zu übergeben, und bei der zweiten Auflage von Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance den Verfasser mit seiner Kenntnis der böhmischen Monumente zu unterstützen. — Noch in der letzten Zeit seines Lebens hatte sich seine ihm in Jugendtagen einst stets zu Gebote stehende poetische Ader wieder geregt, und er hatte einen Märchencyklus zur „Schönen Melusine", eine Ilias post Homerum, und mehrere Künstlernovellen sowie ein Lustspiel geschrieben. Eine kunsthistorische Abhandlung über die „Wallfahrtsbilder zu Polling und Ettal" (1882) war das Letzte, was er publizirt hat.

C. v. F.

Todesfälle.

Der Bildhauer Bernhard Afinger, Professor an der Berliner Akademie, ist daselbst, 70 Jahr alt, am 25. Dezember einem Unterleibsleiden erlegen.

*** **Der Zeichner und Schlachtenmaler Carl Rechlin**, Sohn des hauptsächlich in den vierziger Jahren thätigen Schlachtenmalers gleichen Namens, ist am 26. Dezember in Tempelhof bei Berlin gestorben. Sein bedeutendstes Gemälde war „Prinz Friedrich Karl vor Metz, bei Strohfeuer Befehle erteilend".

Personalnachrichten.

Rgt. **Der Historienmaler Jos. Flüggen** ist zum Vorstande des Kostümwesens an den königl. Hoftheatern in München und zum königl. Professor ernannt worden.

* **Der Kupferstecher Joh. Sonnenleiter** wurde zum Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste ernannt.

Professor Adolf Menzel ist, wie der Reichsanzeiger meldet, vom Könige von Preußen zum Vizekanzler der Friedensklasse des Ordens pour le mérite ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

‡‡ **Österreichischer Kunstverein.** Grützners „Bauernkomödie", die Hauptzierde der gegenwärtigen Ausstellung, gehört in technischer Beziehung zu dem Besten, was der überaus produktive Künstler geschaffen; Zeichnung und Farbe zeigen den gereiften Meister, der es nun schon wiederholt bewiesen, daß sein Pinsel nicht mehr auf die Episoden aus dem Klosterkeller allein angewiesen ist. Weniger befriedigt jedoch der Vorwurf an und für sich. Trotz der glänzenden Technik und trotz allem Humor, der die figurenreiche Scenerie beherrscht, ist die Gesamtwirkung eine geteilte. Wir finden ganz charakteristische Gruppen, zu recht komischen Effekten zusammengestellt; aber durch sie zerfällt das Bild in Einzelbilder; die Gestalten ergötzen in ihrer drolligen Maskerade, aber sie lösen sich als Solostücke aus der Gesellschaft los, und so fehlt dem Gemälde bei all seinen Vorzügen weitaus jene packende Wirkung, welche Grützners kleineren Scenen aus dem Keller- und Wirtshausleben bisher eigen war. — Die Münchener sind, wie immer, in der Ausstellung zahlreich vertreten; dagegen verschwindet die Wiener Künstlerschaft immer mehr aus dem Schönbrunnerhause, einige Ausnahmen abgerechnet. Einem größeren Gemälde von H. Burckhardt: „Klosteralmosen" ist besonders in koloristischer Beziehung viel Gutes nachzusagen; der Künstler hat bis ins Detail gewissenhafte Studien gemacht und — was selten zu finden ist — auch die Hände mit großer Sorgfalt durchgebildet. Es schaut zwar aus den Gestalten noch ab und zu ein Stück Modell heraus, doch verdient das ernste Streben die vollste Anerkennung. Bei K. Weigands „Ulrich von Hutten und Franz von Sickingen" interessirt ebenfalls in erster Linie die Farbe; die Zeichnung läßt einiges zu wünschen übrig. In Maffei's „Wackeren Kämpfern" begegnen wir einem prächtigen Tierstück, wie wir es schon lange nicht gesehen; und dasselbe hat in der „Stalltragödie" von Süß ein ebenbürtiges Pendant gefunden. In der Landschaft leuchtet Jos. Willroider mit einer Alpenpartie „Die meteorologische Station auf dem Hochobir in Kärnten" allen voran. Das Bild ist in Stimmung und Transparenz des Kolorits ein wahres Meisterstück. Übel kommt daneben der preisgekrönte Rieger weg,

der einmal das Verbessern der schlichten Natur nicht unterlassen kann. Auch von dem letzthin mit dem Vereins-Hofpreise beschenkten Hofmaler Richter sind einige Bilder ausgestellt; darunter das Bildnis einer anmutigen Mädchengestalt — der Tochter des Vereinsdirektors Terke. Ein reizender Frauenkopf ist auch auf K. Kahlers Gemälde: „Die Königin der Saison" zu verzeichnen. Für den Weihnachtstisch wurde mit kleineren Genrebildern, Landschaften, Stillleben 2c. reichlichst gesorgt. Als besonders ansprechende Bildchen sind J. E. Gaißers „Kindliche Andacht", N. Budinski's in der Art Lossows gehaltene Parkscenen und Kotschenreiters „Handwerksburschen" hervorzuheben. — In den rückwärtigen Ausstellungsräumen, wo auch sonst über der Kunst ein wohlwollendes Dunkel gebreitet liegt, herrschte in den trüben Dezembertagen zuweilen totale Finsternis. Wer aber in einem lichten Momente noch geduldig an Bildern, wie — nennen wir sie pietätshalber bloß Nr. 138, 144, 147, 140 2c. —, vorübergegangen war, der mußte schleunigst die Flucht ergreifen, wenn er bei Scomparini's Kolossalgemälde: „Othello" angekommen. Ein gräßlicheres Beispiel blinder Eifersucht als diesen Mohren hat die Welt noch nicht gesehen, und dazu ist der Unhold überlebensgroß mit massivster Ölfarbe auf die Leinwand gebannt! Was so eine Weihnachtsausstellung doch alles für Bescherungen bringt!

** **Die Dresdener Galerie** hat das neueste Bild von C. L. Bokelmann in Düsseldorf angekauft. Dasselbe stellt in figurenreicher Scene halb im Freien den Abschied einer Auswandererfamilie vom heimischen Bauernhofe dar und zeichnet sich durch Schärfe der psychologischen Charakteristik und Feinheit und Klarheit der malerischen Behandlung aus.

Rgt. **Aus dem Münchener Kunstverein.** Zunächst ist eines köstlichen Bildchens von dem durch seine humoristischen Scenen aus dem Leben der Nixen und Gnomen bekannten E. Unger zu gedenken, das er „Antiker Briefkasten" betitelt. Eine junge Dame in altrömischem Gewande hat einen Liebesbrief geschrieben, dessen Bestellung nun niemand geringerer als Gott Amor übernimmt, wobei sein Köcher zur Aufnahme der zierlichen Pergamentrolle dient. Die Scene ist ganz im antiken Sinne gedacht und mit großer Feinheit und Zartheit durchgebildet. Weiter sahen wir einen goldigen „Morgen auf den Lofoten" von Otto Sinding. C. Th. Meyer, der für diese Zeitschrift die schöne Landschaft nach Phil. Roeth radirte, brachte ein paar vortreffliche Flachlandschaften von ungemein feiner Stimmung. Das charakteristische Element beider ist eine überaus zarte Silbertönung. Viktorine Herwegen endlich stellte eine Reihe energischer Aquarellstudien aus Rom aus, nämlich „Araceli", „Septimius-Severus-Bogen", „Fischmarkt" und „S. Maria della Pace", außerdem eine Innenansicht der Jakobskirche in Rothenburg. — Das jüngst von uns besprochene Bild des früh verstorbenen Historienmalers Jos. Emil Squindo: „Der 6. Oktober 1789", welches als Zeugnis eines hochbedeutenden Talentes betrachtet wurde, ist von dem Vater des Künstlers dem Staate zum Geschenk angeboten worden und wird demnächst den Schätzen in der neuen Pinakothek einverleibt werden.

Rgt. **Die internationalen Kunstausstellungen in München.** Das königliche Statut für die künftigen internationalen Kunstausstellungen in München bietet die denkbar größten Garantien für das erfolgreiche Zustandekommen dieser Unternehmungen, wie aus nachfolgender Zusammenstellung der wichtigsten Vorschriften ersichtlich ist. „§ 1. Die Münchener Ausstellung setzt sich zusammen aus Kollektiv-Ausstellungen einzelner Staaten oder Staatengruppen: Amerika, Belgien, Dänemark, Deutschland, England, Frankreich, Griechenland, Holland, Italien, Österreich-Ungarn, Pyrenäische Halbinsel, Rußland, Schweiz, Skandinavien. § 3. Zulässigkeit der Ausstellung. Aufnahmsjury. Aufgenommen werden Kunstwerke aller Länder aus den Gebieten der Malerei, Skulptur, Architektur und der zeichnenden und vervielfältigenden Künste, sowie Werke der Kleinkunst. Unter letzteren, soweit sie in der Ausstellung Aufnahme finden, sind auch solche kunstgewerbliche Werke zu verstehen, welche durch künstlerische Erfindung und Ausführung das Gepräge eines Kunstwerkes tragen. Die Beschickung der Ausstellung mit letztgenannten Werken kann nur geschehen auf Grund persönlicher Einladung, in Deutschland durch das Centralkomité, im Auslande durch die betreffende Kollektiv-Kommission. Ausgeschlossen bleiben: Kopien (mit Ausnahme von Zeichnungen 2c. für den Stich), Photographien und auf mechanischem Wege erzeugte Werke, sodann Kunstwerke jeder Gattung, welche in einer Münchener internationalen Ausstellung schon einmal zur Ausstellung gelangten. Über die Zulässigkeit der aufzunehmenden Kunstwerke entscheiden im allgemeinen Aufnahmsjury's der einzelnen Kollektiv-Ausstellungen. Vorhergehende Anmeldung der Kunstwerke beim Centralkomité ist unnötig. Vor Schluß der Ausstellung kann kein aufgenommenes Kunstwerk zurückgefordert werden. § 4. Persönliche Einladungen. Das Münchener Centralkomité kann persönliche Einladungen erlassen a) in Deutschland und im Auslande, soweit dasselbe sich nicht an den Kollektiv-Ausstellungen beteiligt, nach eigenem Ermessen; b) im Auslande, soweit dieses sich kollektiv beteiligt, nach vorheriger Vereinbarung mit den betreffenden Kollektiv-Kommissionen oder auf Anregung derselben. In allen Fällen, mit einziger Ausnahme der in § 3 als Kleinkunst bezeichneten Arbeiten, befreit die persönliche Einladung von der Pflicht der Unterziehung unter eine Aufnahmsjury. § 8. Verkauf. Bei Verkauf eines Kunstwerkes werden folgende Prozente in Abzug gebracht: bis zu 5000 Mk. Verkaufssumme 10 %, von da bis Mk. 10000 Verkaufssumme 5 %, über Mk. 10000 Verkaufssumme 3 %, also z. B. bei einer Verkaufssumme von 12000 Mk. aus den ersten 5000 Mk. 10 % = 500 Mk., aus weiteren 5000 Mk. 5 % = 250 Mk., aus den letzten 2000 Mk. 3 % = 60 Mk., im ganzen 810 Mk. Zu möglichster Förderung des Verkaufes wird ein eigener Agent aufgestellt. Um weitere Gelegenheit zum Verkaufe von Kunstwerken zu bieten, soll eine Lotterie veranstaltet werden, vorbehaltlich der Genehmigung durch die königl. Staatsregierung. § 9. Aufstellung und Arrangement. Die Bildung der Aufstellungs-Kommissionen erfolgt, ebenso wie die der Aufnahmsjury, für die einzelnen Kollektiv-Ausstellungen durch die betreffenden Staaten. Die von dem Centralkomité gleichmäßig hergestellten Räume werden diesen Kommissionen zu selbständiger Ausschmückung und unbehindertem Arrangement übergeben, vorbehaltlich der nötigen Rücksicht auf Sicherheit und Verkehr. Für Deutschland wird die Ausstellungs-Kommission von der Münchener Künstlergenossenschaft und zwar aus Münchener Künstlern gewählt. § 10. Prämiirungen. Es werden Auszeichnungen in Form von goldenen Medaillen I. und II. Klasse erteilt. Die Zuerkennung derselben erfolgt durch eine internationale Jury, zu welcher die beteiligten Staaten Delegirte nach Maßgabe ihrer aufgenommenen Kunstwerke entsenden. Innerhalb Deutschlands geschieht die Wahl der auf das Reich treffenden Juroren durch die Lokal-Genossenschaften der vier Kunstcentren München, Berlin, Düsseldorf und Dresden. Ausgeschlossen von der Konkurrenz sind die Mitglieder der Preisjury und diejenigen Künstler, welche in München seit 1869 die erste Medaille erhielten. Letztere bleiben in München für alle Zeiten außer Preisbewerbung. Diejenigen Künstler, welche die zweite Medaille erhalten haben, können bei späteren Ausstellungen nur um die erste Medaille konkurriren. Alle in München prämiirten Künstler sind bei den Münchener internationalen Ausstellungen einer Aufnahmsjury nicht mehr unterworfen. § 11. Centralkomité. Das Centralkomité der internationalen Kunstausstellungen in München, dessen Ehrenpräsident Karl v. Piloty ist, besteht a) aus dem Gesamtvorstande der Münchener Künstlergenossenschaft, welcher für das Ausstellungsjahr und lediglich zu Zwecken der internationalen Ausstellung noch durch acht von der Münchener Künstlergenossenschaft zu wählende Mitglieder verstärkt wird; b) aus vier von der königl. Akademie der bildenden Künste gewählten Vertretern; c) aus einem Vertreter der königl. Staatsregierung, dem königl. Ministerialrat G. v. Bezold; d) aus weiteren kooptirten Mitgliedern, unter welchen sich jedoch nicht mehr als vier Künstler befinden dürfen; e) endlich steht es denjenigen Staaten, welche eine Kollektiv-Ausstellung unternehmen, zu, je einen Vertreter in das Centralkomité zu jeder Zeit abzuordnen, welcher dann alle Rechte eines Komité-Mitgliedes besitzt. Für den Fall der Erkrankung oder ständigen Verhinderung eines Mitgliedes, durch dessen Abwesenheit ein Kunstzweig unvertreten bleiben würde, ist das Centralkomité befugt, für die Dauer dieser Abwesenheit entsprechend Ersatz zu kooptiren. Der erste Präsident und erste Schriftführer sind dem Centralkomité in dem ersten Präsidenten und ersten Schriftführer

der Münchener Künstlergenossenschaft gegeben, die übrigen Wahlen vollzieht das Centralkomité nach eigenem Ermessen". Aus den besonderen Bestimmungen wären nachstehende mitzuteilen: „Zu § 1. Will ein Staat eine Kollektiv-Ausstellung nicht beschicken, so steht dessen Angehörigen die direkte Beschickung an das Centralkomité zu. Diese Kunstwerke unterliegen der Aufnahmsjury in München. Zu § 3. Ausnahmen von der Einhaltung des Einlieferungstermins können nur auf schriftliches Ersuchen des Ausstellers dann stattfinden, wenn das Centralkomité einstimmigen Beschluß hierfür erzielt, wobei vom Komité ein zweiter Einlieferungstermin festgesetzt wird. Von einem Künstler können nur drei Werke gleicher Gattung ausgestellt werden. Ausnahmen kann das Komité bewilligen. Zu § 10. Prämiirungen. Die Zuerkennung der Medaillen ist eine rein sachliche, d. h. ausschließlich der Kunstwert ist entscheidend, Rücksichtnahme auf eine entsprechende Verteilung der Medaillen nach Nationen oder nach Kunststädten ist unstatthaft. Im allgemeinen soll auf 3—4 zweite Medaillen eine erste und auf 40—50 Kunstwerke überhaupt eine Medaille treffen. Wie viele Medaillen für die einzelnen Kunstzweige zu vergeben sind, wird durch die Preisjury nach Maßgabe des Kunstwertes und der Anzahl der Einsendungen bestimmt. Der Besitz einer Münchener Medaille wird bei künftigen Ausstellungen im Katalog bemerkt." — In den Münchener Künstlerkreisen macht das Statut den günstigsten Eindruck, weil man mit Zuversicht voraussetzen darf, daß durch den Vollzug seiner Bestimmungen für die Zukunft Vorkommnisse hintangehalten werden, wie sie bei der Ausstellung des Jahres 1879 so viel böses Blut machten.

Vermischte Nachrichten.

*** Für die Fassade des Kultusministeriums in Berlin, welche nach dem Entwurfe des Professors Kühn ganz aus Nesselberger Sandstein in drei durch korinthische Säulen und Pilaster gegliederten Stockwerken, Unter den Linden Nr. 4, errichtet worden ist, hat der Bildhauer G. Eberlein einen Figurenfries geschaffen, der sich unter dem Kranzgesimse dahinzieht und in diesen Tagen enthüllt worden ist. Eberlein hatte den Auftrag auf Grund einer Konkurrenz zwischen fünf Berliner Bildhauern erhalten und ging im Oktober vorigen Jahres ans Werk, und zwar erfolgte die Ausführung am Gebäude selbst unter stetiger Leitung des Herrn Eberlein durch den Steinbildhauer Selbach. Als Material war westfälischer Kalkstein gewählt, eine vortreffliche heimische Steinart, welche, nachdem sie lange außer Gebrauch gekommen, hier wieder zu Ehren gebracht worden ist. Die gesamte, 45 Meter lange Komposition, aus 50 lebensgroßen Figuren bestehend, ist im Sinne der besten Muster griechischer Reliefplastik ausgeführt und gliedert sich gemäß der Aufgabe, den geistigen Wirkungskreis des Ministeriums charakteristisch zu veranschaulichen, in fünf Hauptabteilungen, welche an zwei Stellen durch Kandelaber architektonisch getrennt sind. Im übrigen hat der Künstler die verschiedenen zur Darstellung zu bringenden Gegenstände durch rhythmisch geordnete idealschöne Gruppen deutlich gemacht. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet die sitzende Idealgestalt der Religion, deren hervortretende Bedeutung für das gesamte Wirken des Ministeriums auch äußerlich dadurch zur Geltung gelangt, daß sie in größerem Maßstabe ausgeführt wurde und infolgedessen teilweis in das Gesims hineinragt. Dieselbe ist einerseits durch das Symbol des Kreuzes, andererseits durch die segnend vorgestreckte Rechte charakterisirt. Die unmittelbar sich anschließenden Gruppen versinnlichen die tröstende, heiligende und erziehende Macht der Religion in den verschiedenen Phasen des Menschenlebens: von links her wird ein sterbender Greis von der Tochter geleitet, um den letzten Segen zu empfangen, es nahen ferner die Mutter mit dem Täufling, der Konfirmand und das Brautpaar, während auf der anderen Seite (rechts) ein im höchsten Seelenschmerz hingesunkenes Weib Trost erfleht und eine Erzieherin den kindlichen Sinn des Knaben zu Gott lenkt. Die nächstfolgenden Darstellungen zu beiden Seiten gelten den Universitätswissenschaften: nach links hin erblicken wir zuerst den Chemiker mit der Retorte und den Geographen mit dem Globus zur Seite; das Figurenpaar neben ihnen deutet auf die Sternkunde; noch weiter nach links ist die Wissenschaft der Rechtslehre als sitzende weibliche Figur dargestellt, begleitet von dem Genius des Gesetzes, welcher Wage und Schwert hält, und umgeben von Lehrenden und Lernenden. An entsprechender Stelle zur Rechten der Mittelfigur folgt die praktische Medizin und zwar die äußere durch den Chirurgen, welcher einen Kranken verbindet, die innere durch das Auskultiren eines Jünglings angedeutet. Endlich ist die Theorie der Medizin durch den einen Schädel betrachtenden Lehrer der Anthropologie vertreten, die Geburtshilfe durch eine Gruppe, in welcher der Arzt dem neugeborenen Wesen den ersten Beistand leistet. Anfang und Schluß der Komposition bilden die fünf ausübenden Künste, beginnend an der Ecke links mit der Dichtkunst: Vater Homer die Leier rührend und die Poesie als Idealgestalt, welche einem Sänger den Kranz reicht. Daneben ein Genius, den Pegasus zügelnd; hieran reihen sich mehrere Gruppen, welche um die Gestalt der Musik versammelt einerseits in dem zu ihren Füßen lauschenden Komponisten die schöpferische Tonkunst, andrerseits in zwei singenden Knaben den Volksgesang und in dem tanzenden und flötenspielenden Mädchenpaar die heitere scenische Musik veranschaulichen. Endlich reihen sich rechts am Schlusse die Vertreter der bildenden Künste: der Maler im Naturstudium der Menschengestalt, der Architekt, als Lehrer seine Schüler auf die Meisterwerke griechischer Baukunst hinweisend, und der schaffende Bildhauer in seiner Werkstatt, welcher seine Jünger zum Studium der Natur und der klassischen Vorbilder anleitet. An dieser Stelle ist an die glücklichen Funde neuester Zeit auf griechischem Boden durch die Büste des Hermes von Olympia und die pergamenischen Reliefs erinnert. Plastische Klarheit, ideale Auffassung und reiche poetische Erfindung geben dem Relief Eberleins einen weit über das Maß architektonisch-dekorativen Schmuckes hinausgehenden Wert, wie denn auch in Bezug auf die technische Durchführung desselben allen Anforderungen genügt ist, welche die Würde des Kunstwerkes und die Stätte der Verwendung desselben stellen.

Die Six'sche Gemäldegalerie in Amsterdam ist, wie uns der Besitzer derselben mitteilt, nicht verkäuflich. Eine darauf bezügliche, durch verschiedene öffentliche Blätter gegangene Mitteilung beruht auf einem Irrtum.

Zeitschriften.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 207.
Die Spielkarten in der Bibliothek des österr. Museums, von Chmelarz. — Marius Vachon über die französische Kunstindustrie.

The Portfolio. No. 156.
Assisi, von J. Cartwright. (Mit Abbild.) — Elton ware, von A. H. Church. (Mit Abbild.) — The ruined abbeys of Yorkshire. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 554.
L. Scott, The renaissance of art in Italy, von M. M. Heaton. — The Grosvenor gallery, von C. Monkhouse. — Some points in „Liber studiorum", von F. Wedmore. — Assyrian sculptures in the Vatican, von T. L. Conolly.

L'Art. No. 416.
Salon de 1882, von P. Leroi. — La porte de l'église abbatiale de la Madeleine à Vézelay, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Le livre de Fortune, von L. Lalanne. (Mit Abbild.) — Les majoliques italiennes en Italie, von E. Molinier.

Deutsche Bauzeitung. No. 97—101.
Das Schicksal des St. Georgsthors in Danzig. — Die St. Nikolaikirche zu Eisenach, von H. Stier. (Mit Abbild.) — Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen. (Mit Abbild.) — Die Eröffnung der kunstgewerblichen Weihnachtsmesse im Architektenhause zu Berlin.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 11.
Die industrielle Kunst und das Sportwesen. — Moderne Entwürfe: Thonschüssel mit Sgraffitodekoration; Rauchgarnitur; Tisch in romanischem Stil; Schale; Pianino.

Journal des Beaux-Arts. No. 23.
Un Pseudo-Vermeer au musée de Berlin. von A. Bredius. — Quelques mots à propos de la nationalité des peintres Clouet ou Cloet. — Vente André Gill, von Schoy. — Les récentes fouilles d'Athènes.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Das Harless-Denkmal in München. (Mit Abbild.) — Altchristliche Kunst in und ausser den Katakomben. — Die Gemälde der Katharinenkirche zu Frankfurt a. M.

Repertorium für Kunstwissenschaft. VI. Bd. Heft 1.
Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke, von F. Wickhoff. — Alberti-Studien, von H. Janitschek. — Das Manuscript von Paul Behaims Kupferstichkatalog im Berliner Museum, von J. E. Wessely. — Ergänzungen zu Andresen's Peintre-Graveur, von A. Schultz.

Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

11. Januar



Nr. 13.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Programme und die Entwürfe für das Parlamentsgebäude in Berlin.*)

Die beiden Konkurrenzen von 1872 und 1882 führten beide zu nicht vollständig genügenden Lösungen der Aufgabe, insofern, als die Beurteilungskommission auch 1882 es für erforderlich erkannt hat, die Umarbeitung eines der neu prämiirten Entwürfe für die Ausführung zu bestimmen. Die beiden Konkurrenzprogramme waren wesentlich verschieden. Das Programm von 1872 bestand in der Aufzählung der damals zur Erfüllung des Zweckes notwendig erscheinenden Räumlichkeiten, für deren Flächeninhalt nur dort Maße festgestellt waren, wo es sich um Haupträume handelte, während für die kleineren Räume keine Flächenmaße vorgeschrieben waren. — Ferner verlangte jenes Programm von 1872, „daß die Konkurrenzprojekte nicht nur die zweckmäßige Lösung der Aufgabe versuchen, sondern zugleich die Idee des Parlamentsgebäudes für Deutschland im monumentalen Sinne verkörpern sollten".

Von den 1872 eingereichten Konkurrenzarbeiten hat nur eine dieser wesentlichsten Bedingung zu genügen gewußt, die Arbeit von Bohnstedt, welcher der erste Preis damals von der Jury zugesprochen wurde. — Diese Zuerkennung des ersten Preises wurde vollauf von seiten der bewährten Kunstkenner, wie vom deutschen Volke gut geheißen. Daß ohne Nachteil für das Ganze einzelne Mängel in der Plangestaltung, sowie in der Gestaltung der Außenarchitektur durch eine weitere, d. h. eingehendere Überarbeitung sich sehr leicht beseitigen ließen, war sofort erkennbar. — Ähnlich, wie im Bohnstedtschen Entwurfe, war auch in den Entwürfen von Mylius und Bluntschli und von Scott, der festliche oder Haupteingang an den Königsplatz verlegt, also an die hierhin gekehrte Langseite des Bauwerkes, und diese westliche Seite dadurch als Hauptseite gekennzeichnet. — Die beiden gleichfalls prämiirten, aus Berlin stammenden Arbeiten von Kayser und v. Großheim, sowie von Ende und Böckmann dagegen zeigten den Haupteingang auf der gegenüberliegenden Seite, also an der Sommerstraße, und haben dadurch die Seite zum Königsplatz in ihrer Bedeutung für die Gestaltung des Gebäudes zu einer Rückseite herabgesetzt.

Bei der Komposition eines monumentalen Gebäudes sind subtile Rücksichten auf einzelne Räumlichkeiten und Einteilungen nur erst in zweiter Linie zulässig; sie beeinträchtigen, wenn sie als entscheidend leitende Motive zur Geltung gebracht werden sollen, die freie, frische Durchführung der Schöpfung. Bohn-

*) Obwohl wir unsererseits der Meinung sind, daß der Bau des deutschen Parlamentsgebäudes durch die Prämiirung des gegenwärtig in der vorgeschriebenen Umarbeitung befindlichen Projektes von Wallot in die richtige Bahn gelenkt worden ist, wollen wir doch, um unsere volle Unparteilichkeit auch in diesem Falle darzuthun, dem obigen, uns von hochachtbarer Seite zugehenden Artikel Raum geben, in welchem für die Entwürfe von Bohnstedt, dem ersten Preisträger in der Konkurrenz von 1872, der sich auch das letzte Mal wieder an der Bewerbung beteiligt hatte, plaidirt wird. Jedenfalls enthält der Aufsatz eine Anzahl von Einwendungen und praktischen Vorschlägen, deren Beachtung für die große Sache nur von Nutzen sein kann. D. Red.

steckt, der Verfasser des 1872 prämiirten Entwurfes, welcher sich nicht lediglich darauf beschränkte, die Forderungen des Programmes bezüglich der Planeinteilung zu lösen, sondern sich noch bestrebte, dieselben der monumentalen Plangestaltung (also der vom Verfasser selbst hinzugedachten, ästhetischen Programmergänzung) anzupassen, hat damit seinen durchschlagenden Erfolg errungen. Es ward ihm möglich, sein Projekt von aller Scheinarchitektur frei zu halten und dem Entwurf durch natürliche, logische Einfachheit in der Gestaltung einen ernsten, dauernden künstlerischen Wert zu verleihen.

Viele Jahre verstrichen mit Versuchen, für das Parlamentsgebäude einen passenden Platz zu finden; schließlich erwarb man das ursprünglich bestimmte Terrain, jedoch nicht mehr in seinen vollen 1872 in Aussicht genommenen Grenzen, sondern in einer Reduktion auf zwei Drittel des alten Flächenmaßes, und schrieb eine neue Konkurrenz aus.

Durch die Verringerung namentlich des Bauterrains um 20 Meter ist dem neuen Entwurfe empfindlich geschadet worden. Das neue Programm von 1882 fällt gleich dadurch auf, daß es die Einhaltung strenger, fast kleinlich präzisirter Schranken für die Räumlichkeiten des Parlamentsgebäudes fordert und deren eine Menge aufzählt. Nur für einen einzigen Raum, die Halle, oder das Foyer der Abgeordneten, wird hier eine reichere Ausstattung zur Bedingung gemacht, so daß es den Anschein gewinnt, als beabsichtige man nichts weiter, als den Bau eines lediglich den augenblicklichen Bedürfnissen genügenden Geschäftshauses. Die hierauf bezüglichen Vorschriften, welche dahin zielen, die künstlerische Verwertung der Westfront (Front zum Königsplatz) mit Prachteingang rc. zur Unmöglichkeit zu machen, sind mit großer Genugthuung (Deutsche Bauzeitung v. 12. Febr. 1882, Nr. 12) begrüßt worden.

Diese Einschränkung hat aber den neuen, namentlich den aus Berlin stammenden, Entwürfen Eintrag gethan, und hat fast sämtlichen neuen Projekten geschadet; sie hat wenigstens allen, welche sonst zu einem freien Schwung sich hätten gestalten können, den Zwang auferlegt, durch Anwendung von Scheinarchitektur einen sogenannten Monumentalcharakter anzustreben. Dieses so sehr in Details sich ergehende Programm von 1882 dürfte verfehlt zu nennen sein, weil es auf sogenannte praktische Nebendinge Gewicht legt, welche erst seit kurzer Zeit sich als erwünscht gezeigt haben, und weil es dabei übersieht, daß im Laufe vielleicht nur weniger Jahre diese Forderungen (wie während des verflossenen Jahrzehnts) sich ändern könnten. Was diesen temporären Ansprüchen gemäß hergestellt wird, kann nur teilweise Bestand und dauernden Wert behalten. Für eine große öffentliche monumentale Aufgabe dürfen nur die Hauptzüge angegeben und darf der verfügbare Flächenraum des Bauterrains nicht möglichst knapp bemessen werden. In beiden Beziehungen hat das Programm von 1882 es versehen.

Um auf dem jetzt sehr beschränkten Terrain den gestellten Programmforderungen einigermaßen nachkommen zu können, haben sehr viele der besseren neuen Entwürfe sich veranlaßt gesehen, drei Stockwerke in Anspruch zu nehmen und eine Menge Treppen anzubringen, ohne welche eine kurze Verbindung der Räume kaum möglich ist. Der nun von der Prüfungskommission zur weiteren Aus- und Umarbeitung für die künftige Ausführung designirte Entwurf von P. Wallot hat zum Ausgangspunkt seiner Plangestaltung die Halle oder das Foyer der Abgeordneten. Zu diesem Foyer leiten von Süden und ebenso von Norden her die Hauptvestibüle (Parterre) nebst ihren Haupttreppen. Im Hauptgeschosse führen zwischen den Treppenarmen breite Gänge zurück, der eine nach Süden zum Tageslitteraturlesesaal, resp. zum Korridor mit ihm anliegenden Geschäftssälen, der andere nach Norden zu der großen Bibliothek. An der Westseite liegt ein gleichwertiges drittes Vestibül für die Reichstagsmitglieder mit einer bogenförmigen Treppe in einem Lichthof, die unmittelbar in das Foyer ausmündet. Vom Foyer aus führen Korridore, dieses Treppenhaus umschließend, zurück nach Westen (gegen den Königsplatz), woselbst der Restaurationssaal mit seinen Nebenzimmern untergebracht ist. Vom Foyer gelangt man östlich in den Reichstagssitzungssaal, hinter welchem längs der Ostfront die Zimmer für den Präsidenten, die Schriftführer, den Reichskanzler und die Chefs der Reichsämter gelegen sind. An der Nordostecke hat der Büreaudirektor nebst seiner Kanzlei, an der Südostecke der Bundesrat die verlangten Räumlichkeiten erhalten.

Einstweilen sind die Garderoben der Abgeordneten zu beiden Seiten des Sitzungssaales neben den Hofkorridoren untergebracht. Außer den beiden, gegen den Königsplatz gerichteten Fraktionssitzungssälen (à 300 qm) befindet sich nur noch ein Kommissionssitzungssaal im Hauptgeschosse, alle übrigen liegen im unteren Stockwerk.

Es fragt sich, ob bei dieser Raumverteilung nicht mancherlei Bedenken auftauchen. Zuvörderst dürfte die vom Königsplatz her aufsteigende Treppe im Hauptgeschoß mindestens ein breites Podest oder einen oberen Vorplatz zu erhalten haben, statt, wie gegenwärtig, unmittelbar in das Foyer auszumünden; sie würde dadurch auch eine geeignete Verbindung mit den seitlichen, anliegenden Korridoren erhalten, welche zur Restauration führen. Die Garderoben sind weder zu den Treppen noch zum Foyer geeignet gelegen. — Es ist sehr fraglich, ob die Bibliothek namentlich im Hauptgeschosse praktisch liegt. Es dürfte gewiß hin-

reichend sein, wenn für Aufstellung der Bücher und Schriftstücke eine Höhe von 4—4 ½ m, also nur so viel, als mit einer einfachen Büchertreppe erreichbar ist, bestimmt würde. Ohne den Beistand des Bibliothekars werden die Reichstagsmitglieder schwerlich den Bibliotheksaal benutzen; außerdem ist für ihre Beschäftigung das besondere Lesezimmer vorhanden. Die Unterbringung der Bibliothek gerade im Hauptgeschosse ist demnach als Bedürfnis nicht erwiesen. Das Lesezimmer für Tageslitteratur nebst Schreibzimmern sowie das Erfrischungslokal liegen verhältnismäßig weit ab vom Foyer. Ferner ist die Notwendigkeit, den Büreaudirektor mit seiner Kanzlei gerade im Hauptgeschosse unterzubringen, sehr zweifelhaft; das alte Programm von 1872 besagte namentlich, daß diese Räume im untersten Geschoß liegen sollten, das neue Programm von 1882 verlangt auch nur, daß sie nahe bei den Räumen des Präsidenten sich befinden möchten.

Betreffs des Äußeren hat, bei aller sonstigen Stattlichkeit der Erscheinung und bei allem reichen Schmuck, das Gebäude nicht das Gepräge eines solchen für den deutschen Reichstag. Auch ist dieser Schmuck nicht so bedeutungsvoll, um mehr als bloße architektonische Auszierung zu sein. Die behufs Erhöhung der Gebäudemasse auf den Eckrisaliten angebrachten Aufbauten tragen weder zur Charakteristik, noch zur Verschönerung des Bauwerkes etwas bei und sind darum zu tadeln. Sehr bedenklich in ihrem Werte ist die äußere Bekrönung über dem Sitzungssaale. Diese Bekrönung ist eine kolossale Laterne, dazu bestimmt, das Tageslicht von den Seiten her dem Glasplafond des Sitzungssaales zuzuführen (warum nicht direkt von oben her, da bei der nördlichen Lage Berlins die Sonne doch nie im Zenith stehen wird?) und für die Nachtzeit die elektrische Beleuchtung aufzunehmen. Die Gestaltung der Laterne spricht ihren Zweck mittelst ihrer Form, ihrer Gliederungen und Ornamentirungen nicht aus. Sie ist teilweise über einer großen Anzahl Stufen oberhalb der Saalmauern in die Höhe geführt und erscheint fast wie ein Sitzungssaal selbst, ist aber nur die Umhüllung eines untergeordneten Vacuums. Eine derartige Gestaltung, eine solche bloße Laterne, wird schwerlich ein geeignetes Sinnbild oder Kennzeichen für Deutschlands Reichstagsgebäude abgeben können, mitsamt ihren modernen Renaissanceformen. Fällt diese Laterne weg, fallen die erwähnten Eckturmaufbauten fort, also diese charaktergebensollenden Architekturstücke, so bleibt nichts als ein stattliches Bauwerk, das ebensogut und eher ein Palast, eine Bibliothek oder etwas Ähnliches sein könnte, als wie ein deutsches Parlamentsgebäude.

Bezüglich der Außengestaltung des zweiten, neuerdings mit dem ersten Preise belohnten Entwurfs von Fr. Thiersch ist folgendes zu bemerken:

Im Kern präsentirt er sich als schöner dreistöckiger Palast. Über seine Mitte ragt aber eine hohe Kirchenkuppel (trotz der Kaiserkrone statt der üblichen Laterne mit Kreuz oberhalb) mit vier flankirenden Glockentürmen hervor, so daß das Ganze eher ein Klostergebäude mit zentraler Kirche zu sein scheint, als ein Bauwerk, in welchem der deutsche Reichstag zu wirken berufen ist. Größe und reiche Ausstattung sind nicht ausreichende Mittel, um ein Bauwerk monumental erscheinen zu lassen; weder stattliche Plandisposition noch ähnliche Griffe vermögen da durchzuhelfen, wenn die Gesamtkomposition etwas anderes zur Erscheinung bringt, als das, wozu das Bauwerk bestimmt war, was es durch sich selbst hätte aussprechen sollen. — Wenn aber das Werk manches zu sein vermuten läßt, nur nicht gerade das, was sein Verfasser bezweckt hatte und was es in Wirklichkeit sein sollte, so muß es verfehlt genannt werden, doppelt verfehlt, wenn auch die Planeinteilung Mängel aufweist.

(Schluß folgt.)

Die Hamiltonschen Manuscripte im Berliner Kupferstichkabinet.

II.

Der Dante des Botticelli, aus welchem wir unseren Lesern demnächst ein interessantes Blatt vorführen werden, nimmt unter den Bilderhandschriften insofern eine Ausnahmestellung ein, als wir mit demselben eine bestimmte, uns wohlbekannte Künstlerpersönlichkeit verbinden können, deren Autorschaft zum Überfluß noch durch eine Inschrift gesichert ist. Dagegen stehen wir den eigentlichen Bilderhandschriften, d. h. den Arbeiten der berufsmäßigen Miniatoren vollkommen ratlos gegenüber. Angesichts dieses großen, uns urplötzlich zugewachsenen Materials werden wir inne, daß trotz der Vorarbeiten Waagens, Woltmanns und Buchers für eine Geschichte der Miniaturmalerei und namentlich für die Stilkritik der verschiedenen Schulen noch nicht einmal halbwegs sichere Fundamente geschaffen worden sind. So ist man z. B. über die Persönlichkeit des berühmtesten der italienischen Miniaturenmaler, des Marco Attavante, mit dessen Namen die drei prächtigsten Stücke der Hamiltonsammlung verbunden worden sind, noch keineswegs im klaren. Vasari, dessen Angaben über Attavante an außergewöhnlicher Konfusion leiden, nennt ihn einen Zeitgenossen des 1455 gestorbenen Fiesole. Wir wissen aber aus Urkunden, daß Attavante noch bis 1511 thätig war, und zwar in Florenz, und daß er in den achtziger Jahren für den König Matthias von Ungarn,

ebenfalls in Florenz thätig war. Ein für diesen König ausgemaltes Missale zeigt außer dem Namen des Malers Actavantis de Actavantibus die Jahreszahlen 1485 und 1487. Damals wird also dieser Künstler schon eines gewissen Rufes erfreut haben. Sein Stil war natürlich von den großen Malern seiner Zeit beeinflußt und demgemäß auch spezifisch florentinisch, wie denn auch Ghirlandajo unter denen genannt wird, mit deren Stil derjenige Attavante's gewisse Berührungspunkte hat. Das erste jener drei Prachtstücke aber, ein für den Kardinal Giulio von Medici geschriebenes Meßbuch, trägt nicht nur alle charakteristischen Stileigentümlichkeiten der Mailänder Schule, namentlich in den landschaftlichen Teilen so deutlich an sich, daß man es sogar dem Antonio da Monza zuzuschreiben geneigt ist, sondern die Jahreszahl 1520 spricht auch gegen die Autorschaft Attavante's, zumal die figürlichen wie die ornamentalen Kompositionen auf einen Meister hinweisen, der sich auf der Höhe seiner Kraft befunden haben muß. Wenn Attavante wirklich noch im Jahre 1520 gelebt und zugleich die Kraft besessen hat, ein Werk auszuschmücken, in welchem man 32 figürliche Kompositionen, unter ihnen eine Anbetung der Könige, eine Kreuzigung, eine Messe des hl. Gregor, 28 die ganzen Blätter umschließende Einfassungen, 38 große Initialen mit Figuren und 3100 kleinere zählt, so würde sich wenigstens noch eine Spur von Anklang an den florentinischen Stil finden, in dessen Formensprache Attavante aufgewachsen ist. In den ornamentalen Kompositionen, den auf Goldgrund gemalten Initialen und den Bordüren, in welche Kameen, Gemmen, Münzen, Perlen, Edelsteine, Vögel, phantastische Menschen- und Tiergestalten mit feinstem Gefühl für die Gesetze der Flächendekoration hineinkomponirt sind, giebt sich der Farbensinn, der Formenadel, die Phantasie und der Geschmack eines Malers kund, der sich mitten im vollen Strome der voll entwickelten Renaissance bewegte. In die Bordüren sind überall sehr sinnreich die Embleme und Wappen der Mediceer verwebt: die von einem Ringe mit der Devise Semper umschlossenen drei Federn und das Kugelwappen deuten auf den Besitzer, den nachmaligen Papst Clemens VII., hin, und zum Überfluß findet sich allerorten auf Schildern der Name des Kardinals, allein oder mit dem Zusatz: Julius Cardinalis me fieri fecit in urbe. Am Schlusse des Werkes liest man endlich die Inschrift: Sedente Leone X. Pont. Maximo Ludouicus Vicentinus scribebat Romae An. sal. MDXX. War dem Schreiber gestattet, seinen Namen zu nennen, so würde es auch Attavante haben thun dürfen, zumal da er es sonst, wie wir aus einer ganzen Reihe seiner Werke wissen, nicht zu thun versäumt hat. Ein Teil der Gründe, welche hier gegen die Autorschaft Attavante's sprechen, gilt auch in Bezug auf die zweite jener drei Arbeiten, eine Praeparatio ad Missam (Vorbereitung zur Messe), welche für Papst Leo X. und zwar laut Inschrift ebenfalls 1520 geschrieben worden ist. Dieses Buch kann sich mit jenem Missale weder an Reichtum der bildlichen Ausschmückung, noch an künstlerischem Werte messen. In der Zeichnung der Figuren und in der Charakteristik der Köpfe macht sich etwas Handwerksmäßiges breit. Es fehlt den Köpfen an tieferem Ausdruck, den Gliedern an Gelenkigkeit und Beweglichkeit. Das figurenreiche Titelblatt stellt den Papst auf seinem Throne sitzend dar, umgeben von einer großen Zahl von Geistlichen, aus deren Mitte ihm ein Paar goldener Schuhe überreicht wird. Lebendiger waltet die Phantasie des Künstlers in den Bordüren, die mit Vögeln und andern Tieren belebt sind. Eine besondere Vorliebe zeigt der Künstler für Affen, die häufig wiederkehren, einmal sogar als Musikanten. Ein anderes Mal ist ein Kampf zweier Satyrn dargestellt. Auch sind die Randleisten mit 29 Brustbildern des Papstes in verschiedenen Gewändern verziert. Sollte dieses Werk in der That von Attavante herrühren, so würde er nicht das Lob verdienen, welches ihm Vasari spendet. Der Autor dieser Praeparatio ad missam reicht weder an den des Meßbuchs für Julius von Medici, noch an den des dritten Werkes heran, eine für den König Ferdinand I. von Neapel (1458—1494) mit höchster Sorgfalt gefertigte Horazhandschrift, deren Titelblatt eine herrliche Renaissancebordüre mit Perlen, Kameen, Gemmen, Nachbildungen von Münzen, Edelsteinen u. dgl. zeigt. Ein großes Initial umschließt die drei Grazien. Die Umrisse sind streng, und in der Modellirung zeigt sich noch eine gewisse Härte; in der Kolorirung bekundet sich aber ein reich entwickeltes Farbengefühl, über welches der Autor der Praeparatio ad missam nicht in gleichem Grade verfügt. Das englische Verzeichnis, welches als Katalog für die beabsichtigte Versteigerung dienen sollte, schreibt noch ein weiteres Werk, eine Handschrift der Briefe des hl. Hieronymus, dem Attavante zu. Aber das Titelblatt dieser Handschrift, welches den Heiligen in seinem roten Kardinalskleide in einer stolzen Renaissancehalle thronend darstellt und vor ihm eine Anzahl Geistlicher, vermutlich seine Kommentatoren, weist unverkennbar auf die Schule von Verona hin. Die Ausführung der figürlichen Darstellung sowohl wie der köstlichen, ebenfalls mit Perlen, Edelsteinen und Kameen geschmückten Umrahmung ist so meisterhaft, das Kolorit so kräftig und harmonisch, daß man geneigt ist, an das Haupt der Veroneser Miniatoren, an Liberale da Verona selbst, zu denken. Es liegt in

unserer Absicht, von diesem Prachtblatte unseren Lesern eine farbige Reproduktion zu bieten.

Diese vier Werke geben uns eine umfassende Vorstellung von der Blütezeit der italienischen Miniaturmalerei. Indessen sind auch die Anfänge durch nicht minder charakteristische Beispiele vertreten. Unter den ältesten Evangelienbüchern der Sammlung ist es wenigstens von einem ziemlich sicher, daß es im zehnten Jahrhundert in Italien geschrieben worden ist. Die Miniaturen sind ausnahmsweise nicht in den Text eingefügt, sondern auf die freigebliebenen Ränder gemalt. Die übrigen Evangelienbücher tragen sämtlich den prunkvollen Charakter der byzantinischen Kunst, eine große Farbenpracht mit reicher Anwendung von Gold. Einige Malereien erinnern im Stile an die Mosaiken von San Marco. Die älteste der in Italien geschriebenen Bibeln stammt etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Abgesehen von dem Reichtum an Miniaturen (etwa 2000 figürliche Darstellungen, Randleisten und Initialen) ist sie durch die Inschrift am Schlusse bemerkenswert, welche wenigstens den Schreiber und den Ort ihrer Entstehung nennt: Hujus biblie scriptor eterne sit vite possessor cuius nomen habetur de rauenna magr johes (Meister Johannes von Ravenna). Die Überschrift einer zweiten Bibel, deren Hauptblatt Adam und Eva am Baume der Erkenntnis auf Goldgrund zeigt, eine köstliche Malerei im zartesten Stile der Giottesken, lautet noch präciser: Questo libro scripse Giovanni di Bartholomeo Niccholi et compietto di scribere adi XX di Gennaio MCCCLXXXXVI. Drei Jahre später ist laut Inschrift eine in italienischen Terzinen verfaßte Evangelienharmonie geschrieben worden, welche mit 44 Miniaturen geschmückt ist, die in einer ganz eigenartigen Technik, vielleicht von dem Schreiber selbst, ausgeführt worden sind, nämlich mit Feder und Tinte auf grünem Grunde. Die Inschrift lautet: Expletum Padue de MCCCLXXXXVIIII die primo mensis octubris per me Jacobum Gradonico Militem Venetum. Es ist also das Werk eines vornehmen Mannes aus der venetianischen Familie der Gradenigo. Aus der Zahl der italienischen Manuscripte des 15. Jahrhunderts ist vornehmlich eine Handschrift der Gedichte des Petrarca mit zwölf Darstellungen der Triumphe und ein vermutlich in Siena entstandenes Antiphonale mit 216 Gesängen zu nennen, welches mit 532 Initialen verziert ist. Eines derselben, ein R, dehnt sich über das ganze, 24 Zoll hohe und 16 Zoll breite Pergamentblatt aus und umfaßt in einer überaus reichen Ornamentik das Abendmahl, die Auferstehung Christi und die Herabkunft des heiligen Geistes.

Adolf Rosenberg.

Nekrologe.

Julius Hübner †. Mit dem am 7. November 1882 in Loschwitz gestorbenen früheren Dresdener Galeriedirektor ist wieder einer der Künstler heimgegangen, die unter Wilhelm von Schadow zu den Begründern der Düsseldorfer Schule gehörten. Die dort gewonnenen Prinzipien wußte Hübner später auch in Dresden zur Geltung zu bringen und jedenfalls darf er als einer der geistreichsten und vielseitigst gebildeten Männer jenes Kreises bezeichnet werden.

Rudolf Julius Benno Hübner war am 27. Januar 1806 zu Öls in Schlesien geboren, wo sein Vater als herzoglich braunschweigischer Stadtdirektor lebte. Derselbe starb früh; ebenso die Mutter, und Julius, der zum Theologen bestimmt war, erlangte von seinem Vormunde erst die Erlaubnis, Maler zu werden, als Professor Siegert in Breslau sich günstig über sein Talent ausgesprochen und bereit erklärt hatte, ihn als Schüler anzunehmen. Darauf kam er nach Berlin, besuchte seit 1821 die dortige Akademie und wurde 1823 Schüler von Wilhelm Schadow, dem er 1826 mit Lessing, Sohn, Th. Hildebrandt, Mücke und Köhler nach Düsseldorf folgte, nachdem er bereits ein Jahr vorher ein Bild „Ruth und Boas unter den Schnittern" vollendet hatte. In regem Wetteifer und durch verschiedene günstige Umstände unterstützt, wurden die Werke der jungen Künstler am Rhein begeistert geschaffen und aufgenommen; Hübners „Fischer" nach Goethe's Ballade (1827), erregte darunter besonderes Aufsehen, nicht minder sein 1828 entstandener „Roland, wie er die Prinzessin Isabella aus der Räuberhöhle befreit" nach Ariost (gestochen von J. Keller). Hübners scharfer Verstand und seine zutreffende Beurteilungsgabe wurden von seinen Genossen häufig zu Rat und Belehrung in Anspruch genommen. Er hatte dadurch einflußreichen Anteil an der Entwickelung der Schule, der sich auch erhielt, als er nach längerem Aufenthalt in Berlin, wo er sich 1829 mit Bendemanns Schwester verheiratet hatte, und in Italien, wo er 1830 mit Schadow wieder zusammentraf, 1833 nach Düsseldorf zurückgekehrt war. Dieses kritische Talent, das ihn besonders zum Lehrer befähigte, gab seinen künstlerischen Schöpfungen häufig allerdings etwas Kühles, so viele Vorzüge dieselben auch sonst in Form und Farbe aufweisen mochten. Auch schadete denselben, daß er sich durch seine umfassende Bildung verleiten ließ, die Wahl der Gegenstände den verschiedensten Gebieten zu entnehmen, statt seine Begabung mehr zu konzentriren, obwohl seine geistreiche Auffassung stets anzuerkennen bleibt. So behandelte er bald biblische oder mythologische, bald geschichtliche oder dichterische Stoffe, meist mit Figuren in halber oder ganzer Lebensgröße. In Rom entstanden 1830 „Ruth, ihre Schwiegermutter Naemi in die Fremde führend" (in der Nationalgalerie in Berlin), dann 1832 in Berlin „Simson, die Säulen zerbrechend" und in Düsseldorf die Altarbilder „Christus und die Evangelisten" (1834, gestochen von J. Keller) für die Kirche in Meseritz, „Ecce homo" (1836) für die Andreaskirche in Düsseldorf und „Sehet die Lilien auf dem Felde an" (1839) für die Marktkirche in Halle, die kleineren Gemälde „Das Christkind" (1837) und „Schutzengel" (1836, beide in der Nationalgalerie in Berlin) und das große Bild „Hiob und seine

Freunde" (1838, im Städelschen Institut), das zu des Meisters besten Werken zählt. Als Bendemann nach Dresden berufen worden war, folgte ihm Hübner 1839 nach und wurde 1841 dort als Professor an der Akademie angestellt. Damit hatte er das ergiebigste Feld für eine erfolgreiche Wirksamkeit als Lehrer gefunden. Er wurde der eigentliche Gründer der neueren Dresdener Malerschule; treffliche Künstler, wie der Schlachtenmaler Schuster, die Historien- und Genremaler Scholtz, Mühlig, Walther, Diethe, Schönherr, v. Ramberg, Thumann u. a. haben ihm ihre erste Anleitung zu danken. Als Schnorr von Carolsfeld 1871 seine Stelle als Direktor der Dresdener Galerie niederlegte, trat Hübner an seine Stelle, nachdem er schon viele Jahre als Kommissionsmitglied in der Galerieverwaltung thätig gewesen war. Sein Wirken auf diesem Posten trug ihm viele Anerkennung, aber auch vielen Tadel ein, namentlich seit dem Streit über die Holbeinsche Madonna, deren Echtheit er in Wort und Schrift aufs lebhafteste verteidigte. Er hing überhaupt mit väterlicher Zärtlichkeit an den Schätzen der Galerie, die sich während seiner Leitung wesentlich vermehrt haben, und als mancherlei Verdrießlichkeit ihn veranlaßte, am 1. September 1882 sein Amt niederzulegen, schied er von ihnen mit einem rührenden Abschieds-Sonett. Er hat bekanntlich auch einen Katalog derselben geschrieben, der eine schätzenswerte historisch-kritische Einleitung enthält. — Von den vielen Bildern, die er in Dresden malte, sind noch hervorzuheben: „Melusine" (für den Grafen Raczynski), „Felicitas und der Schlaf" aus Tiecks „Octavianus" (im Museum zu Breslau, 1841), „Kaiser Friedrich III." (1842, für den Kaisersaal in Frankfurt a. M.), „St. Georg" (1843, für den König von Hannover), von größeren Werken besonders sein Vorhang für das Dresdener Hoftheater, der bei dem Brande desselben 1869 zu Grunde ging, im Herbst 1882 aber von seinem Sohne Eduard, einem begabten Historienmaler, nach den noch vorhandenen Skizzen für das Theater in Leipzig neu gemalt wurde; sowie die Altarbilder „Christus, auf Wolken thronend" für die Stadtkirche in Meißen (1843), und „Christi Auferstehung" (1844) für Dommitzsch bei Torgau; ferner „Die Verkündigung" (1845, im Privatbesitz in England), „Christus mit Kelch und Brod" (1846), „Das goldene Zeitalter" (1847, in der Dresdener Galerie), eine figurenreiche, höchst anmutige Komposition, die ihm 1851 in Brüssel die goldene Medaille eintrug. Eine Wiederholung dieses schönen Bildes ist seit 1866 Eigentum der preußischen Nationalgalerie. Ebenso sinnig war auch ein Gedenkbild auf den Tod des in den Mai-Unruhen 1849 in Leipzig gefallenen Kaufmanns F. A. Gontard in Leipzig. „Samuel als Kind, den seine Mutter zu dem Hohenpriester Eli führt" (1848) und „Büßende Magdalena" (1849), gingen neben einigen kleineren Arbeiten dem großen Bild aus der Apokalypse des Johannes voran: „Der Engel des Herrn zeigt dem Evangelisten die große Hure von Babylon" (1850 für den spätern Kaiser Alexander II. von Rußland, und nachher nochmals gemalt), von dem Hübner selbst so befriedigt war, daß er in einer Anwandlung stolzen Selbstgefühls die Worte „Macht's besser!" darauf schrieb! — In dem gleichfalls sehr großen „Stephanus vor dem hohen Rat" (mehrmals gemalt) suchte er, nicht mit sonderlichem Glück, das Kolorit Paolo Veronese's nachzuahmen. „Karl V. in St. Juste", „Friedrichs II. letzte Tage in Sanssouci", „Amor im Winter", „Magdalena an der Leiche Christi" (1864), „Der Christusknabe im Tempel" u. a. beschäftigten ihn dann, während er schon die Studien zu seinem größten Gemälde „Disputation Luthers und Ecks" sammelte, welches er für die Dresdener Galerie ausführte. Dasselbe darf bei manchen Vorzügen doch nicht zu seinen glücklichsten Schöpfungen gezählt werden. Es war ein unabsichtliches, eigentümliches Zusammentreffen, daß gleichzeitig Hübners Landsmann, Jugendfreund und Studiengenosse C. F. Lessing in Karlsruhe denselben Gegenstand in einem viel kleinern Bilde behandelt hatte, was zu manchen Vergleichen Anlaß bot. Auch in seinen spätern Bildern, teils vergrößerten Wiederholungen früherer, einer „Hagar und Ismael" u. a., erreichte Hübner seine früheren Werke nicht mehr, und da sich inzwischen auch der gewaltige realistische und koloristische Umschwung in der deutschen Kunst vollzog, so wurden sie oft auch allzu hart beurteilt. Sehr Tüchtiges hatte Hübner stets in Porträts geleistet, wie die der Prinzessin Margarethe von Sachsen (lebensgroße Figur), des Geheimrats Dr. Carus, des Grafen Kanitz und Gemahlin, des Fürsten Hatzfeld, des Akademiedirektors Gottfried Schadow in Berlin, des Kupferstechers J. v. Keller (in der städtischen Galerie in Düsseldorf) u. a. beweisen. Neben seiner umfassenden künstlerischen Thätigkeit beschäftigten den Verstorbenen auch schriftstellerische Arbeiten kunstwissenschaftlichen und kritischen Inhalts, die teils in Zeitschriften, teils als Broschüren erschienen sind. Ebenso hat er sich als Dichter bethätigt, wie „Bilderbrevier der Dresdener Galerie" (1857), „Hundert ausgewählte Sonette Petrarca's" (Übersetzung 1868), „Helldunkel aus dem poetischen Tagebuch eines Malers", Lieder und Sonette (1872), eine „neue Folge" davon (1876) und „Zeitspiegel. Des deutschen Reiches Krieg, Sieg und Frieden: Sonette und Lieder" (1878). Daß er auch als Redner bei verschiedenen Gelegenheiten, namentlich bei der Semisäkularfeier der Düsseldorfer Akademie zur Enthüllung des Denkmals Wilhelms v. Schadows, mit anerkanntem Erfolg aufgetreten, darf gleichfalls nicht unerwähnt bleiben. Ebenso sind noch anzuführen die Illustrationen, die er für mancherlei Werke zu Holzschnitten und Radirungen gezeichnet hat, Kartons zu Glasgemälden, dekorative Malereien, Aquarelle u. s. w. Kurz, es giebt kaum ein Gebiet künstlerischen Wirkens, welches Hübner nicht betreten. Deshalb genoß er auch eines weitverbreiteten Rufes und hat vielfache Anerkennung und Auszeichnungen erfahren. Die Universität Leipzig verlieh ihm die philosophische Doktorwürde honoris causa, die Akademien von Dresden, Berlin und Philadelphia ernannten ihn zum Mitglied und zahlreiche Orden schmückten seine Brust. Seine weltmännische Bildung, seine anregende Wirksamkeit als Lehrer, seine feinen Umgangsformen und das viele Gute, das er durch Rat, That und Lehre, mit Pinsel und Feder, mit dem Einsatz seiner vollen Kraft geleistet, sichern ihm ein ehrenvolles Andenken.

Moritz Blanckarts.

Kunstlitteratur.

Das Jahrbuch der Emder Altertumsgesellschaft bringt in seinem neuesten Hefte (V. Jahrg. 1. Heft) u. a. einen interessanten Artikel über die Entstehung der Emder Rüstkammer von Senator Schnedermann, welchem ein Aufsatz von Ingenieur Starke über eine Auswahl besonders interessanter Waffenstücke der Rüstkammer folgt. Dem letzteren sind eine Anzahl Abbildungen in Lichtdruck beigegeben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Landeskommission zur Beratung über Verwendung des Fonds zur Beförderung der monumentalen Malerei und Plastik in Berlin besteht nach der amtlichen Mitteilung des preußischen Unterrichtsministeriums aus folgenden Mitgliedern: Prof. Becker, Geschichtsmaler, zur Zeit Präsident der Akademie der Künste in Berlin, Prof. Reinhold Begas, Bildhauer in Berlin, Baurat Prof. Ende in Berlin, Dr. v. Goßler, Oberlandesgerichts-Präsident in Königsberg, Dr. Grimm, ordentlicher Professor an der Universität Berlin, Baurat Heyden in Berlin, Prof. Hünten, Geschichtsmaler in Düsseldorf, Prof. Janssen desgl. ebend., Geh. Regierungsrat Dr. Jordan, Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Prof. Max Schmidt, Landschaftsmaler an der Kunstakademie in Königsberg, Prof. Jul. Schrader, Geschichtsmaler in Berlin, Prof. Steffeck, Direktor und erster Lehrer an der Kunstakademie in Königsberg, Prof. Anton v. Werner in Berlin, Prof. Wittig, Bildhauer, Lehrer an der Kunstakademie in Düsseldorf, Prof. A. Wolff, Bildhauer in Berlin. Zwei Stellen sind zur Zeit unbesetzt.

Kunsthistorisches.

C. v. F. **Aus Württemberg.** Die in der Dorfkirche zu Schützingen unlängst aufgedeckten mittelalterlichen Wandgemälde deuten auf den Beginn des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit, und hängen ohne Zweifel mit der in dem benachbarten Kloster Maulbronn um dieselbe Zeit erblühten Kunstpflege zusammen. Der quadratische Chor, das Untergeschoß eines darüber erbauten massigen Turmes bildend, zeigt an seiner Ostwand oben in dem Spitzbogenfelde die Darstellung der Auferstehung der Toten und des jüngsten Gerichts, darunter zu seiten des Fensters die Gestalten der Apostel Petrus und Paulus und der Könige aus Morgenland, die der auf der Nordwand als Himmelskönigin thronenden Maria mit dem Christuskinde ihre Gaben darbringen. Daneben eine Gruppe von drei Figuren: der segnende Heiland in der Mitte zwischen zwei Heiligen mit Buch und Kreuzstab. Über diesen beiden Kompositionen, durch eine ornamentale Bordüre davon getrennt, nimmt eine figurenreiche Darstellung des Todes Mariä den oberen Teil der Wand ein, während das Spitzbogenfeld darüber von dem Engel des jüngsten Gerichtes und drei Auferstehenden ausgefüllt ist. Die Gemälde an der Südwand sind bis auf einige Spuren, die auf Scenen der Leidensgeschichte deuten, verschwunden. In den vier Feldern des Kreuzgewölbes ist Christus auf dem Regenbogen thronend und die Symbole der Evangelisten dargestellt. Die durch Professor Kolb aus Stuttgart im verflossenen Sommer vorgenommene Restaurirung des Cyklus ist vortrefflich und mit pietätvoller Wahrung des ursprünglichen Stilcharakters durchgeführt, und nur einzelnes (wie die Gestalt des Apostels Petrus, das Christuskind und der hinter Maria stehende Engel mit dem Spruchband Deo gloria) auf Grundlage der vorhandenen Reste dort neu hinzugefügt, wo es die Rücksicht für die Geschlossenheit einer Scene verlangte, während von der Wiederherstellung der Gemälde an der Südwand ganz abgesehen wurde.

Konkurrenzen.

Aus **Rom** schreibt man der „Köln. Zeitg.": „Der hiesige Regierungsanzeiger veröffentlicht die Bedingungen der zweiten Preisbewerbung für das Nationaldenkmal des ersten Königs von Italien. Diesmal sind Örtlichkeit, Motive und Größenverhältnisse ganz bestimmt angegeben. Das zukünftige Nationaldenkmal soll eine Verbindung von Werken der Bildhauerei und der Baukunst sein und die nördliche Böschung des kapitolinischen Hügels bedecken, sodaß die Achse der Hauptstraße Roms, des Corso, gerade auf den Mittelpunkt des Aufbaues gerichtet sein würde und die Figur des Königs mit ihrer architektonischen Umgebung der Perspektive jener Straße ihren imposanten Abschluß geben würde. Den Schwerpunkt soll das Reiterstandbild des Königs bilden, ein architektonischer Hintergrund aber die auf dem weiter zurückliegenden Teile des Hügels stehenden Gebäude verdecken. Eine hochinteressante und wegen der nahen und vielfachen Gelegenheit zur Vergleichung schwierige Aufgabe wird der als drittes Motiv zu den beiden obigen tretende Treppenbau sein. Es hat, wie nicht ohne Interesse zu bemerken ist, mit der Wahl der genannten Örtlichkeit, statt des vielfach vorgeschlagenen Halbrundes an den Thermen des Diokletian am Ende der Nationalstraße, das alte Rom noch einmal einen Sieg über das neue Rom auf den neu bevölkerten Hügeln davongetragen: es ist eine Frage der politischen Psychologie, weshalb die Regierung gerade diese Schöpfung des neuen Italiens wie ein Stiefkind behandelt. Zur neuen Wettbewerbung sind wieder die Künstler aller Nationen geladen, doch dürfte das Verfahren der Jury beim ersten Wettbewerb dem Eifer nichtitalienischer Bewerber einen starken Dämpfer aufgesetzt haben. Wer hier bei einer solchen Gelegenheit auf Unparteilichkeit und ehrliche Gesinnung rechnet, macht sonder jeglichen Zweifel die Rechnung ohne den Wirt, und es kann einem fast leid um die vielen tüchtigen Leute thun, die bei der ersten Gelegenheit auf den Leim gegangen sind und vielfach mit übermäßigen eigenen Opfern weiter nichts erreicht haben, als den italienischen Künstlern gute Ideen zu liefern. In der Regel stürzt man sich bei derartigen Gelegenheiten doch nur dann in Unkosten, wenn wenigstens die Hoffnung nicht ganz abgeschnitten ist, daß man die Ausführung seines Entwurfs in Bestellung bekommt. Italien wird aber diesmal sicherlich weder die Ehre noch die Millionen aus dem Lande gehen lassen. Das Ganze darf bekanntlich 9 Millionen kosten. Die Einlieferungsfrist geht bis zu Mitte Dezember 1883."

Personalnachrichten.

C. v. F. **Paul Mantz**, der bisherige Direktor der schönen Künste im französischen Ministerium für Unterricht und schöne Künste, hat, veranlaßt durch einen Kompetenzkonflikt mit dem Unterstaatssekretär Logerotte, seine Demission gegeben, und an seiner Stelle hat der letztere das Direktorat der schönen Künste übernommen. Da dieser, als Advokat und Deputirter, der Routine entbehrt, die eine Fachverwaltung, wie es das fragliche Direktorat in eminentem Sinne ist, erfordert, so hat er sich den bisherigen Inspektor der schönen Künste Mr. Kaempffen beigeordnet. Ob durch ein solches Zwitterregime die Interessen der Kunst gefördert werden können, wird die Zukunft lehren.

C. v. F. **Der Landschaftsmaler (!) Charles Gosselin** ist an Stelle des unlängst verstorbenen Clément de Ris zum Konservator des historischen Museums zu Versailles ernannt worden.

F. **Edmond Le Blant**, Mitglied des Instituts und Professor an der Sorbonne, bekannt insbesondere durch seine Forschungen über christliche Epigraphie, ist an Stelle Geffroy's, der die französische archäologische Schule zu Rom während der verflossenen sechs Jahre leitete, für dieselbe Zeitdauer zum Direktor der genannten Anstalt ernannt worden.

Vermischte Nachrichten.

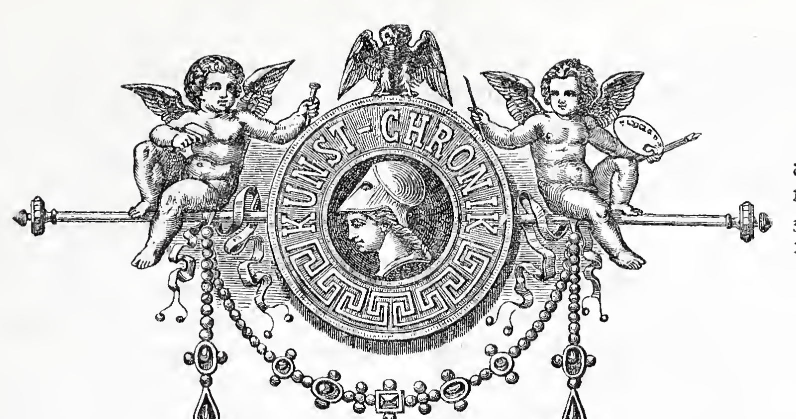
☐ **Wien.** Die Hauptfigur des Maria-Theresien-Monumentes von Zumbusch ist seit einiger Zeit in der von Pönninger geleiteten k. k. Erzgießerei, woselbst von demselben Monumente schon mehrere Figuren fertig stehen, und zwar drei von den sitzenden allegorischen Sockel-Figuren, das kolossale Standbild von Kaunitz und Van Swieten (ersteres war schon auf der internationalen Ausstellung des letzten Sommers). Eben erst vollendet wurde die Figur des Haugwitz. Auch von Kundmanns Tegetthoff-Denkmal befindet sich die Hauptfigur seit kurzem in der k. k. Erzgießerei. Die von Pönninger modellirte Kolossalbüste des Komponisten Joh. Nep. Hummel, welche demnächst auf der Promenade in Preßburg aufgestellt werden soll, ist bereits an ihren Bestimmungsort abgegangen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

18. Januar



Nr. 14.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Januarheft der „Zeitschrift für bildende Kunst" wird am 25. d. M. ausgegeben werden. 

Die internationale Kunstausstellung in Rom.

Nach mehrfachen Hinausschiebungen ist nun endlich die Eröffnung der großen internationalen Kunstausstellung auf den 21. Januar festgesetzt. Tag und Nacht wird an der Vollendung des von der Stadt dazu besonders gebauten Palastes gearbeitet, sodaß bis auf einige dekorative Teile des Innern das große Gebäude bis dahin zur Einweihung fertig sein wird. Ursprünglich hatte der römische Gemeinderat für den Palast, welcher künftig für permanente Kunstausstellungen dienen soll, 1 400 000 Lire ausgeworfen, aber die große Anzahl der Anmeldungen für die erste internationale Ausstellung machte den Bau verschiedener provisorischer Nebengebäude unentbehrlich, welche die veranschlagte Summe bis auf $2^1/_2$ Million steigern dürften.

Der neue Palast, welchen Rom der modernen Kunst bleibend errichtet, macht der Stadt alle Ehre. In der Mitte der Hauptstraße des neuentstandenen Stadtviertels zwischen dem Quirinal und dem Viminal, der Via Nazionale, nimmt derselbe (neben der uralten Kirche San Vitale) einen Flächeninhalt von 5280 qm ein. Die fensterlose zweistöckige Fassade mißt in der Länge 60 m, in der Höhe 25 m. Der Haupteingang in der Mitte der Fassade, welcher dem Gebäude Leben und Charakter verleiht, ähnelt einem römischen Triumphbogen mit drei Öffnungen, — einer höheren gewölbten und zwei niedrigeren — zu dem eine vornehm angelegte Treppe hinaufführt. Säulen mit korinthischen Kapitälen gliedern die Front der drei Öffnungen bis zum ersten Stock; auf ihnen erheben sich Bildsäulen. Rechts und links von den drei Eingängen entwickelt sich der erste Stock der Fassade auf einer Quaderbasis, auf der die enorme, fensterlose Mauerfläche, in sechs Felder geteilt, emporsteigt. Die Felder sind von einander durch flache Pilaster mit korinthischen Kapitälen getrennt. Über diesen zehn Kapitälen erheben sich auf dem Gesims ebensoviele Marmorstatuen berühmter Maler und Bildhauer. Während hinter diesen Statuen der zweite Stock, auf dem ersten eine Terrasse bildend, sehr erheblich zurücktritt, beginnt, ohne zurückzutreten, auf derselben Höhe die Entwickelung des Tonnengewölbes der großen Hauptöffnung. Rechts und links von diesem Bogenabschluß im ersten Stock sind in die Seitenfelder des hier durch flache Pilaster gegliederten Vorbaues große Basreliefs von Puntoni und Filippo Ferrari eingesetzt. Eine majestätische Attika mit einer effektvollen Marmorgruppe von drei Figuren, welche aus dem Atelier Concetti's hervorging, krönt den großen Mittelbau in harmonisch abschließender Weise. Die großen Mauerflächen der Fassade sind in Backstein aufgeführt und gelblich verputzt. Das Gebäude tritt einige Schritt hinter die Straßenlinie der Via Nazionale zurück. Der Gesamteindruck ist ein günstiger und würdiger.

Der erste Stock — Erdgeschoß — umfaßt drei große Säle von 22 m Länge und 10 m Breite, ferner sechs kleinere von 18 m Länge und 9 m Breite. Über dem viereckigen Mittelsaal erhebt sich eine Kuppel. Im zweiten Stock befinden sich noch acht Säle. Aber trotz dieser bedeutenden Räumlichkeiten genügt das Gebäude, zu welchem der König Humbert im

August 1880 den Grundstein legte und wie es nach dem Plane des römischen Architekten Pio Piacentini aufgeführt wurde, bei weitem nicht. Man mußte den noch unbebauten Südabhang des Quirinals zu neuen provisorischen Nebenbauten für die Ausstellung zu Hilfe nehmen und zwar mit einem Flächeninhalte von 16 750 qm. Auf demselben erheben sich jetzt immense provisorische Galerien, ein glasgedeckter Saal, Gärten und sonstiger für eine Ausstellung unentbehrlicher Zubehör. Alle diese Nebenbauten stehen in direkter Verbindung mit dem eigentlichen Palast; ihre 16 Säle sind für die Malerei bestimmt; zwei Seitenflügel werden die Aquarelle, welche in Rom eine bedeutende Rolle spielen, sowie Kupferstiche ꝛc. aufnehmen. Die Werke der Skulptur finden in dem Hauptgebäude Unterkunft. Vier Säle in dem einen Annex sind für italienische Bilder und Skulpturen aus den letzten 50 Jahren zu einer Art Ausstellung der Rückschau bestimmt. Kunstmöbel, sowie sonstige kunstgewerbliche Gegenstände, Majoliken u. s. w. finden Aufstellung im zweiten Stockwerke des Hauptgebäudes.

Die Anmeldungen von Bildern belaufen sich auf mehr als tausend, jene der Skulpturen auf ca. vierhundert; von letzteren liefert Rom selbst die größte Anzahl. Vom Auslande sind die Beiträge nicht sehr zahlreich eingegangen. Die Ausstellung wird daher hauptsächlich ein ziemlich vollständiges Bild der zeitgenössischen italienischen Kunst bieten.

Justus Ebhardt.

Gobelins-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

Eine willkommene und reichliche Gelegenheit zum Studium von alten Meisterwerken der textilen Kunst ist dem Publikum in der Ausstellung gegeben, welche die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens in den großen Sälen des Künstlerhauses am 19. Dezember 1882 eröffnet hat. Gegenstand der hochinteressanten Schaustellung sind eine Reihe bisher öffentlich noch nicht gesehener Tapisserien aus dem Besitze des Österreichischen Kaiserhauses. Das materielle Erträgnis der Ausstellung dieses Schatzes von herrlichen Gobelins soll den armen Bewohnern von Kärnten und Tirol zugewendet werden, welche bei den letzten verheerenden Überschwemmungen Schaden gelitten haben. Durch die große Anzahl und räumliche Ausdehnung der vorhandenen Objekte gezwungen, mußten die Arrangeure davon abstehen, den ganzen Reichtum an Teppichen auf einmal vor den Blicken des Publikums auszubreiten, weshalb man einstweilen einige bedeutende Suiten ausgewählt hat, welche späterhin mit anderen vertauscht werden sollen.

Das älteste Stück der Ausstellung ist ein niederländischer Teppich aus dem 15. Jahrhundert, dem „âge d'or de la tapisserie", wie E. Müntz diese Blütezeit der Herstellung von Hautelisse-Geweben in zutreffender Weise bezeichnet. Das erwähnte Stück, Nr. 30 des Kataloges, stellt die Taufe Christi im Jordan vor und zeigt im Rankenwerk der Umrahmung Figuren von Königen und Propheten zwischen Vögeln und Blumen ganz in der Weise, wie dergleichen in den Randverzierungen niederdeutscher und niederländischer Manuskripte vorkommt.

Die erwähnte Tapisserie bildet in der Ausstellung die einzige Probe eines mittelalterlichen Gewebes, wogegen die meisten und schönsten Schaustücke dem 16. Jahrhundert angehören. So eine Reihe von fünf Teppichen mit figurenreichen Allegorien von Tugenden. In dem Inventar der kaiserlichen Tapeten, welches Hofrat E. von Birk im ersten Bande des unlängst in der Zeitschrift besprochenen „Jahrbuches der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" zu veröffentlichen begonnen hat, führen sie Nr. XVII, im Ausstellungs-Katalog Nr. 2, 3, 4, 8, 20 und 25. Die interessanten Teppiche gelangten 1572 an Kaiser Maximilian II. bei Gelegenheit der Teilung der Hinterlassenschaft der Königin Katharina von Polen. Sie stammen aus einem Brüsseler Atelier und zwar wahrscheinlich aus dem von François Geubels. Auf diesen Namen deutet nämlich E. Müntz in seiner neuesten Geschichte der Tapisserie (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, Tapisserie, pag. 365) ein Monogramm, welches auf Brüsseler Tapeten des 16. Jahrhunderts vorkommt und sich auch auf den besprochenen Tapeten unserer Ausstellung befindet.

Von einer Beschreibung der Darstellungen kann hier abgesehen werden, weil sich treffliche Abbildungen der erwähnten Teppiche in dem Jahrbuche finden.

Entschieden dem 16. Jahrhundert, wie die eben erwähnte Suite, gehören auch Nr. 5 und Nr. 26 der Ausstellung an, welche in Zeichnung und Erfindung die beste Renaissance-Kunst erkennen lassen. Sie bringen in quer-ovalen Feldern Darstellungen aus dem neuen Testamente, tragen als Monogramm W und S mit einander verschlungen und zeichnen sich besonders durch die Eleganz der Zierleisten aus, welche die Umrahmung bilden. Auch diese hübschen Stücke sind Brüsseler Arbeiten.

Von hohem Interesse ist eine gleichfalls dem 16. Jahrhundert angehörige Reihe von Darstellungen aus dem zweiten Buche Mosis. Durchaus figurenreiche Kompositionen von recht eigentlicher Tapetenwirkung, nicht aufdringlich modellirt, von bescheidener Färbung und absehend von den Effekten des Helldunkels und der geschlossenen Lichtführung, welche die Gesamtwirkung einer Tapisserie ebenso schädigen wie sie die

eines Ölgemäldes steigern. Was die dargestellten Gegenstände betrifft, so sind sie besonders auf Tapeten sehr häufig, weil sie sich wie wenig andere für reihenweise Anordnung von Bildern eignen. „Les récits de l'Ancien Testament ont . . . de tout temps fourni à la tapisserie les motifs les plus brillants, grâce à l'abondance épique qui les caractérise," sagt Müntz in dem oben erwähnten Werke.

Eine andere Reihe von sehr wirkungsvollen Tapeten des 16. Jahrhunderts, Nr. 27, 28, 29 der Ausstellung, bringt Darstellungen aus der Geschichte des Apostels Paulus. Der außerordentlich schöne, datirte Baldachin (Nr. 18) vom Jahre 1566 zeigt an seiner Rückwand Pluto und Proserpina und in den vier Ecken dieser Wand in Rundbildchen die Allegorien der Jahreszeiten. Reiche italienisirende Ornamente füllen alle übrigen Flächen dieser hervorragenden Arbeit eines niederländischen Ateliers aus. Die Datirung findet sich an den Schäften der Säulen, welche das Mittelfeld der Rückwand flankiren. Links: „ANNO", rechts: „1566".

Nicht ohne Interesse sind die zusammengehörigen Stücke: Nr. 53, 54, 55, sämtlich monogrammirt und mit dem Oudenarder Fabrikzeichen versehen. Sie stellen drei von den Thaten des Herakles vor: Herakles, die stymphalischen Vögel jagend, Herakles den nemeïschen Löwen würgend und die Überwindung der lernäischen Hydra durch den Heros. Sie gehören gleichfalls dem 16. Jahrhundert an.

Die ausgestellten Tapisserien des 17. und 18. Jahrhunderts stehen den bisher erwähnten an künstlerischem Wert größtenteils nach. So sind z. B. die drei Nachbildungen Raffaelischer Wandgemälde ohne Wirkung und können als Belege dafür dienen, daß die Principien, nach denen für bestimmte feste Oberflächen komponirt wird, sehr verschieden sind von denen, welche die Komposition einer beweglichen, faltbaren Fläche beherrschen müssen. Das Betonen von Hauptgegenständen durch Form, Farbe und Situirung stört die Flächenwirkung des Teppichs.

Auch die auf der Ausstellung befindlichen Nachbildungen der Rubens'schen Gemälde aus dem Cyklus der Geschichte des Consuls Decius Mus*) dienen hiefür als Beispiele. Einen etwas besseren Eindruck macht die Suite Nr. 47 bis 52 nach Kartons von J. Jordaens und J. Fyt. Sie ist schon von vornherein dekorativ komponirt, worauf auch die breite architektonisch gehaltene Umrahmung jedes einzelnen Teppichs hindeutet.

Einen Rest von Tapetenwirkung zeigen noch die von Jodocus de Vos zwischen 1712 und 1721 angefertigten Gobelins, welche des Kaisers Carl V. Kämpfe gegen die Mauren zum Gegenstande haben. Die berühmten Kartons zu diesen Gobelins sind von Jan Cornelisz Vermeyen gemalt und befinden sich gegenwärtig im Depot des Wiener Belvedere. Sie bei der Gelegenheit der Gobelins-Ausstellung gleichfalls aus ihrer Verborgenheit hervorzuziehen, wäre nicht ohne Interesse gewesen. Über die Kartons des Vermeyen und die nach denselben ursprünglich noch im 16. Jahrhundert durch Guilleaume Pannemaker ausgeführten Teppiche hat Dr. Ilg in unserer Zeitschrift (9. Bd., Beibl. Nr. 20 u. 21) Ausführliches mitgeteilt.

Noch müssen drei Gobelins der Ausstellung erwähnt werden, welche nach den durch G. Audran's Stiche sehr bekannten Gemälden von Charles Le Brun verfertigt sind. Die Gobelins bringen zwei Stücke aus dem Bilde: Übergang Alexanders über den Granicus (gestochen auch von S. le Clerc), und zwar die rechte und linke untere Ecke, und als drittes ein Stück (links unten) aus der Schlacht bei Arbela. Die Gemälde, jetzt als Nr. 70 und 71 im Louvre befindlich, wurden von Le Brun mit einigen anderen von ca. 1661 bis 1668 direkt für die Gobelins ausgeführt.

Durch ihre Bezeichnung mit Namen sind interessant Nr. 36 und 41 von Henri Reydams und Nr. 44, 45 und 46 von Daniel Eggermans. Nicht zu vergessen sind viele luxuriöse Portièren mit den reich umrahmten Wappen des Herzogs Leopold von Lothringen und seiner Gemahlin Elisabeth-Charlotte von Orleans. Diese Teppiche tragen fast ausnahmslos die Bezeichnung: „F · I · BACOR · & · S · M ·"

Dankenswert wäre es gewesen, wenn der Katalog, der nur ein kurzes Verzeichnis der ausgestellten Gegenstände enthält, in einer Einleitung über die Technik und die Geschichte der gewirkten Tapeten zur Orientirung des Publikums beigetragen hätte.

Das Arrangement der ganzen Ausstellung könnte gut geheißen werden, wenn nicht große und oft bedeutsame Stücke der Gobelins durch allzu üppigen Pflanzenschmuck verdeckt wären.

Th. Frimmel.

Die Programme und die Entwürfe für das Parlamentsgebäude in Berlin.

(Schluß.)

Der 1872 mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf von Bohnstedt verdankte seinen Sieg seiner monumentalen Gestaltung. Im Bohnstedtschen Entwurfe ist die Westseite entschieden als Haupt- oder Vorderseite behandelt. In der Mitte dieser Front ragt die imposante, an ein Triumphthor erinnernde, oben halbkreisförmig abgeschlossene, gegen den Platz offene Halle em-

*) Die drei ausgestellten Teppiche entsprechen den Ölgemälden Nr. 89, 91 u 92 der Liechtenstein-Galerie in Wien.

vor, in welcher, unmittelbar bis in das Hauptgeschoß aufsteigend, die Freitreppe liegt. Dadurch wird entschieden das Hauptgeschoß als dasjenige Geschoß angezeigt, in welchem die wichtigsten Räume zu erwarten sind, mit dem Sitzungssaale für die Reichstagsabgeordneten, welcher, die ganze Baumasse überragend, äußerlich auch durch seinen kuppelartigen Abschluß gekennzeichnet ist. Die gegen den Königsplatz offene Halle ist im Innern seitlich verbreitert und so behandelt, daß sie große halbkreisförmige Mosaik- oder Fresco-gemälde historischen Inhaltes auf ihren oberen Wandflächen, ebenso Gemälde auf ihren Gewölbeflächen aufnehmen kann. Dadurch wird diese Treppenhalle gewissermaßen Miteigentum des Volkes, dessen Vertreter im Innern des Palastes tagen. In der Halle ist zugleich Platz für Standbilder bedeutender Persönlichkeiten. An seinem Äußeren gewährt der Vorbau Plätze für zwei große Skulpturgruppen, als Erinnerungen an die Kämpfe der Jahre 1812—1815 und 1870 und 1871. Allegorische Standbilder oberhalb des Hauptgesimses beziehen sich auf die Beschäftigungen der einzelnen Ministerien. Die das Portal krönende Quadriga soll das nunmehr geeinigte Deutschland versinnbildlichen. Das die Bogenanfänge tragende Hauptgesimse mit seinen Säulen zieht sich zu beiden Seiten längs der Westfront bis zu den Eckrisaliten hin und faßt gegen den Königsplatz durch Säulenstellungen geöffnete Balkons ein, welche vor den Erfrischungs- und Lesesälen &c. für die Benutzung der Reichstagsabgeordneten bestimmt sind. An den Wandflächen hinter den Balkonsäulen sind geeignete Räume für geschichtliche Reliefdarstellungen belassen, gleichfalls dem außen sich bewegenden Publikum sichtbar. Vor den Säulen der Balkons können wiederum Standbilder großer Männer angebracht werden. Dadurch wird die Ausschmückung der Architektur kein leerer Putz, sondern für das Bauwerk bedeutungsvoll. Das Erdgeschoß nebst dem Sockel ist durchgehend als Unterbau behandelt. Das nämliche Motiv, also die gleichen Formgestaltungen gehen auch an den anderen Fronten herum und bewirken, daß das ganze Bauwerk als ein einheitliches, ruhiges, wie aus einem Gusse erzeugtes Werk erscheint. Die festliche, vom Königsplatz aufsteigende Treppe führt zu einem Vorsaal oder Vestibül (im Hauptgeschosse), an dessen beiden Seiten geräumige Garderoben nebst Toiletten &c. liegen, — darauf in das Foyer und von hier aus weiter in den Sitzungssaal, so daß alle diese Räume in der Querachse des Parlamentshauses aufeinander folgen. Der im Grundrisse quadratische Sitzungssaal ist in seinem unteren Teile von nicht hohen Wänden eingefaßt, welche die Balkons mit den Zuhörerplätzen unterstützen. Hinter diesen Balkons oder Galerien verbreitert sich der Saal zu seiner vollen Weite, wiederum ein Quadrat, jedoch mit einspringenden Ecken, bildend. Viertelkreisförmige Übergänge von den oberen Wänden und den ihnen vorgesetzten Pfeilern leiten zu dem die Mitte des Saales überspannenden Glasplafond hinüber. Diese Pfeiler tragen Marmorfiguren (Industrien der Länder darstellend) mit den den Landesteilen angehörenden Wappen in Mosaik oberhalb der Figuren.

Dem Glasplafond gewähren bei Tage die Lichtöffnungen der Außenkuppel, bei Nacht die unter ihr angebrachten Lichtquellen (elektrische Flammen &c.) die erforderliche Helle.

Das Eigentümliche der Gestaltung des Äußeren des 1872 preisgekrönten Entwurfes ist für die Behandlung sehr vieler der 1882 eingereichten Entwürfe nicht ohne Einfluß gewesen. Durch eben diese Arbeiten ist die Überzeugung tüchtiger Künstler zum Ausdruck gelangt, daß es fast unerläßlich sei, den Haupteingang am Königsplatze herzustellen. Niemand aber hat es gewagt, das so offen und entschieden durchzuführen, wie Bohnstedt im Entwurfe von 1872.

Die Forderungen, richtiger Verbote des Programmes von 1882 scheinen den Künstlern die Hände gebunden zu haben; sie haben trotz mancher Versuche, die Mitte der Königsplatzfront imponirend hervorzuheben, direkt die Freiheit der Gestaltungsweise beschränkt. Nur der neue Bohnstedtsche Entwurf (Motto: Lava) ist in seinem Äußeren eine Wiederholung des 1872 prämiirten Entwurfes, mit Verbesserungen in der Formgestaltung einzelner untergeordneter Gliederungen und harmonischer Durchführung des Königsplatzmotivs auch an den andern drei Seiten. Ähnlich wie an der Westseite, ist hier auch an der Sommerstraße eine Loggia bildende Überwölbung der Mitte projektirt und diese Überhöhung mit der Mauermasse des Sitzungssaales in einheitliche Verbindung gebracht. Die Loggia wird durch eine Bronzegruppe bekrönt: „Germania mit den modernen kulturgeschichtlichen Errungenschaften“ darstellend. Dieses Äußere ist durch keinen der neuprämiirten Entwürfe ästhetisch überboten worden; im Gegenteil sind sie sämtlich dabei auffällig zurückgeblieben.

Und doch konnte das Projekt „Lava“ in dieser neuen Bewerbung nur als hors concours stehend aufgefaßt werden, also auf eine Prämiirung keine Ansprüche machen (so lange die Prüfungskommission die Bestimmungen des neuen Programmes, als einzig maßgebend und bindend für die Beurteilung zu achten, sich für verpflichtet hielt), da es: 1) früher bereits in seinem Vorbilde prämiirt worden war und 2) nur eine Veränderung der alten Pläne, soweit thunlich, gemäß den Forderungen des Programmes von 1882 darstellte, während es von demselben darin abwich, daß es den

westlichen Haupteingang direkt betonte, also nur anstrebte zu zeigen, daß es doch möglich sei, die Grundzüge des Entwurfes von 1872 im ganzen den neuen Forderungen anzupassen. Das wäre noch viel glücklicher angegangen, wenn dem Autor, wie er vorher schon gebeten, das Recht und das Vertrauen gewährt worden wäre, seinerseits mit einigen Vorschlägen aufzutreten, welche ohne Schädigung des neuen Programmes nur zum Guten hätten führen können.

Die Grundrisse des Projektes „Lava" gestatten auch jetzt noch Modifikationen, ohne daß deshalb die Totalerscheinung des Bauwerkes sich ändern müßte. Das Festvestibül des Projektes „Lava" liegt im Hauptgeschoß; ein zweites Vestibül im Erdgeschoß der Südfront, und dieses ist mit seiner ins Hauptgeschoß aufführenden Treppe nur als ergänzendes Vestibül für den täglichen Geschäftsverkehr projektirt, wie solches das neue Programm fordert.

So lange der Reichstag die neuen Programmbestimmungen von 1882 als die einzig richtigen für die Gestaltung (betreffs des Grundrisses) seines Parlamentsgebäudes auffaßt, so lange ist allerdings das Projekt von Wallot als eine befriedigende Lösung der Planfrage zu betrachten. Sobald der Reichstag das aber nicht mehr ganz thut, so ist auch der Wert des Wallotschen Planes in Frage gestellt, zumal um so mehr, als die Gestaltung des Äußeren zu Bedenken Anlaß giebt und nicht das Überzeugende, ästhetisch Befriedigende hat, welches dem Bohnstedtschen Entwurfe eigen ist. Der Bohnstedtsche Entwurf ist einfach, logisch konzipirt, frei von bedenklichen Künsteleien, gleichsam angehaucht von jener Zeit der Begeisterung, welche 1872, nach den großen Siegen und nach der Vereinigung der einzelnen Stämme zu einem gewaltigen, einheitlichen Reiche, Deutschland beseelte.

Für das Programm von 1882 haben die Persönlichkeiten die Verantwortung, welche es, doch wohl frei von besonderen Rücksichten (und nicht so, wie man aus den bedenklichen Andeutungen in Nr. 12 der deutschen Bauzeitung von 1882, S. 67, vermuten dürfte) verfaßt und als zweckentsprechend veröffentlicht haben.

Unter den obwaltenden Verhältnissen stehen sich die beiden Entwürfe, der Bohnstedtsche von 1872 (resp. der neue von 1882 „Lava") und der von Wallot, welcher den Auftrag erhalten, sein Projekt umzuarbeiten (also ähnlich wie die Jury von 1872 es bezüglich der prämiirten Entwürfe bemerkt hatte), weil die Originalzeichnung nicht in allen Stücken sich genügend erwiesen, gleichwertig gegenüber. Beide haben ihre Vorzüge, Wallot in der Plangestaltung, Bohnstedt in der Gesamtgestaltung und es ist demnach noch nicht gesagt, welcher dieser beiden Richtungen und Leistungen der Vorzug gebühre. Ob aber der Reichstag da noch seine Stimme zu erheben eine Berechtigung hat, nachdem er vertrauensvoll die erforderlichen Schritte der von ihm gewählten Kommission überlassen hatte, trotzdem, daß er weder das Programm zu prüfen und zu genehmigen Gelegenheit, noch auch über die Preisentscheidung und die eingereichten Entwürfe zu urteilen die Möglichkeit hatte, — das ist noch nicht entschieden. — Vox populi aber ist einstweilen nicht günstig für den Entwurf von Wallot; ebensowenig für das Thiersch'sche Projekt! — r

Kunsthistorisches.

C. v. F. **Aus Enghien in Belgien** kommt die Nachricht, daß in den Magazinen des dortigen Hospitals ein Werk der Gebrüder Van Eyck aufgefunden worden, das — ehe es noch als solches erkannt war — als Entgelt für Arbeiten, die der dortige Bildhauer Reuse-Leroy für die Verwaltung der genannten Anstalt ausgeführt hatte, in dessen Besitz gelangte, in dem es sich heute noch befindet. Das Verdienst, darauf als eine Arbeit der Van Eycks hingewiesen zu haben, gebührt dem Archivar des Fürsten von Aremberg, Abbé Bosmans, der in einer unlängst veröffentlichten Studie diese seine Attribution begründet. Das Werk ist ein Triptychon von bedeutenden Dimensionen (1,54 m Breite und 1,12 m Höhe) und zeigt auf der Außenseite der beiden Flügel die Verkündigung, grau in grau gemalt, im Hauptbild die Grablegung Christi in figurenreicher Darstellung; an der Innenseite des rechten Flügels die Erscheinung des himmlischen Weibes und des siebenköpfigen Drachens aus dem 12. Kapitel der Offenbarung, mit Johannes dem Evangelisten im Vordergrunde einer reichen Landschaft; an der des linken Flügels die Sendung Jacobi des Älteren nach Spanien, mit der segnenden Gestalt Christi, im Hintergrunde der gebirgigen Landschaft vier Personen, die über eine Brücke schreiten, die ganze Komposition durch einen entlaubten Eichenstamm in zwei Hälften geteilt: das Ganze eine streng konsequente Darstellung des Erlösungsdramas, — an der Außenseite der Flügel mit der Verkündigung beginnend, am linken Innenflügel mit der Fortführung des Erlösungswerkes durch die Kirche endigend. Die Größe des Kompositionsgedankens, die Vollendung der Zeichnung, das glänzende Kolorit und die sorgfältige Ausführung der Details rechtfertigen an und für sich die Attribution von Bosmans, der überdies unten am rechten Innenflügel die Bezeichnung V. E. Y. fand und geneigt ist, den entblätterten Eichenstamm im linken Flügel, der zur Komposition sonst keinen Bezug hat, als Anspielung auf den Geburtsort der Brüder, Maaseyck, im Volksmunde auch Aldeneyck (alte Eiche) genannt, zu deuten. Auch glaubt Bosmans in zweien der vier Personen, die im Hintergrunde des linken Innenflügels über eine Brücke schreiten, nach den Porträts des Genter Altars die Brüder Van Eyck zu erkennen, findet außerdem in der Maria der Verkündigung und der Magdalena der Grablegung dieselben Züge wieder, die unter jenen vieren die Schwester Margaretha trägt, und sieht in der Brücke eine Anspielung auf die Stadt Brügge, den Wohnort der Familie um das Jahr 1420, weshalb er auch unser Gemälde dieser frühen Epoche zuzuschreiben geneigt ist, — wie man sieht der sinnreichen Bezüge und Andeutungen fast zu viel, um das neue Werk ohne nähere, durch Lokalpatriotismus nicht etwa getrübte Prüfung in die Reihe der übrigen Meisterleistungen des berühmten Brüderpaares aufzunehmen.

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **Die Gemäldesammlung der Akademie der Künste** in Venedig ist jüngst um zwei wertvolle Stücke bereichert worden. Das erste ist ein Werk Jacobello's del Fiore, eines jener Meister, in denen die auf den Traditionen byzantinischer Kunstübung ruhende Malerei Venedigs im 14. Jahrhundert ausklingt, ehe sie durch frische Elemente, die ihr von auswärts zugeführt werden, neubelebt, sich in der sogen.

Schule von Murano zu selbständigerem Leben entfaltet. Es ist ein großes Temperabild auf Holz, das um 1430 für den Hochaltar des Domes von Ceneda, einem kleinen Städtchen bei Treviso, gemalt wurde, und nun, nachdem es schon lange seinen Ehrenplatz mit der bescheideneren Existenz an der Wand einer dunklen Sakristei vertauscht hatte, durch Kauf in den Besitz der Akademie zu Venedig gelangt ist. Es stellt in lebensgroßen Gestalten die Krönung Mariä dar, die beiden Hauptfiguren umgeben von einer Menge Patriarchen, Propheten, sowie den Evangelisten und klugen Jungfrauen, welche hinwieder von einer Schar Engel und Cherubim umschwebt werden, während ganz im Vordergrunde der Stifter, Bischof Correr, kniet, — alles dies in streng symmetrischer Anordnung, wie sie die Werke jener byzantinisirenden Schule vorzugsweise charakterisirt. Auch sonst trägt unser Bild alle die wenig anziehenden Kennzeichen seiner Abstammung: die primitive malerische Ausführung in grellen Tönen, die Überladung mit plastisch in Stuck aufgesetztem Schmuckwerk, als Kronen, Sceptern, Heiligenscheinen, Mitren u. s. w., die unrichtige Zeichnung und überladene Komposition. Trotzdem bleibt es gerade für die Sammlung, die es nunmehr aufgenommen hat, wertvoll, als Beleg für die Anfänge und Grundlagen, auf denen die glänzende Blüte der venezianischen Malerei sich entfaltete. — Von bedeutenderem künstlerischen Wert ist das zweite Gemälde, ein frühes Werk **Gentile Bellini's** für S. Maria dell'Orto gemalt, seit langem in den Magazinen der Akademie aufbewahrt, aber erst jetzt durch die Übertragung auf eine neue Leinwand wieder präsentabel geworden. Das in Bd. XIII, S. 342 dieser Zeitschrift in Holzschnitt reproduzirte Bild stellt in lebensgroßen Figuren den ersten Patriarchen Venedigs, Lorenzo Giustiniani vor, wie er, in weißem Diakonengewand, die Rechte segnend über einen vor ihm knieenden Kleriker hält, während auf der entgegengesetzten Seite ein knieender Bischof ihm seine Verehrung darbringt. Engel, welche die Knieenden dem Heiligen empfehlen, vollenden die Komposition, die wohl, insbesondere in der malerischen Ausführung, noch nicht die Vorzüge der späteren Werke des Meisters zeigt, aber gerade in der vortrefflich charakterisirten Hauptfigur den Typus des im Heiligenkultus des venezianischen Volkes bis heute bevorzugten Lokalheiligen so treffend hinstellt, daß alle späteren häufigen Darstellungen desselben darin ihr Vorbild gefunden haben. Das in Tempera gemalte Bild, mit der Jahreszahl 1465 und dem Namen des Meisters bezeichnet, hat leider stark gelitten.

Vermischte Nachrichten.

Über die Wandmalereien im Rathause zu Hannover schreibt man der „Wes. Zeitg.": „In dem jungen **Schaper**, der sich seine Sporen auf der Hannoverschen Gewerbeausstellung und bald darauf durch die Wandmalereien im Ratskeller zu Hannover verdient hat, ist der Kunst der Wandmalerei wieder ein Meister erstanden, der ganz im Geiste der Architektur, sich ihr unterordnend, aber auch sie verschönernd im großen Stile und mit hohem Gedankenflug schafft. Der ungefähr 20 Meter lange Saal des Rathauses zu Hannover nimmt nahezu die ganze Front des Gebäudes gegenüber der Marktkirche ein. Der Künstler führt uns in seinen Bildern in die Zeit kurz nach der Vollendung des Rathauses zurück. Das Rathaus ist, beiläufig bemerkt, eins der schönsten gotischen Backsteinbaudenkmäler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; Baurat Hase's kundige Hand hat in den letzten Jahren die architektonische Restauration des bereits seinerzeit mit dem Abbruch bedrohten Baues geleitet. Herr Schaper hat den ganzen Saal in eine harmonische Farben- und sinnreiche Formenpracht getaucht. Die historische Idee des Malers war die Darstellung der Beziehungen der Stadt Hannover in der dreifachen Richtung: zu dem Hansabund, dessen Mitglied sie war, zu dem Welfenhause und zu dem deutschen Kaisertum. Die großen halbrunden Flächen zu beiden Enden des Saales, oberhalb der Ein- und Ausgangsthüren, enthalten die größeren Kompositionen; die eine stellt den Empfang des braunschweigischen Herzogs Erich, des welfischen Lehnsherrn der Stadt, durch eine Deputation von Bürgern und Frauen, vor den Thoren der mittelalterlichen Stadt, dar. Auf dem anderen Bilde thront der Kaiser Maximilian, umgeben von den deutschen Kurfürsten. Was an den Bildern erfreut, ist der lebendige Ausdruck der Gesichter, die Harmonie der Farben, die Innigkeit der Auffassung. Als eine ganz vollendete Gesamtleistung erscheint die Malerei auf der aus der Hauptwand hervorspringenden gewölbten Decke. Feinstilisirte Blattornamentik wechselt in herrlichem Farbenspiel mit figürlichen Darstellungen ab. Das eine fließt teppichartig ins andere. Die Decke zerfällt in zwei Glieder; in der oberen Hälfte zeigen sich auf jeder Seite vier allegorische weibliche Figuren: sechs deutsche Ströme, nebst Ost- und Nordsee, auf welchen die Hansa daheim war, darstellend. Es ist viel Grazie, Bedeutung und Poesie in diese mannigfaltigen Figuren hineingelegt; am wenigsten leider beim Rhein, dessen Repräsentantin etwas unbeholfen erscheint, mit der Leier in der einen und einer schwarzen Traube in der anderen Hand. Zwischen diesen Figuren dehnen mächtige Reichsadler ihre Flügel. Der Hauptschmuck der unteren Hälfte der Deckenwand besteht in etlichen 40 Repräsentanten der wichtigsten Städte des Hansabundes, von welchem auch Hannover ein Glied bildete; es sind männliche Figuren, welche die Wappen ihrer Städte halten, kein Kopf, keine Stellung, kein Gewand sind einander gleich. Wie im übrigen, so besonders hierbei, offenbart sich glänzend die Kraft der individualisirenden Phantasie des Künstlers. Wenn erst die von Hase entworfenen reichgeschnitzten Stühle und die Gesimse, bestimmt, die Prunkgefäße der Stadt zu tragen, angebracht sind, wird Hannover einen Rathaussaal von einziger Schönheit besitzen. Auch Treppenhaus und Seitenräume sind malerisch reich behandelt."

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Professor **H. v. Angeli** hat eine Reihe von interessanten lebensgroßen Bildnissen auf der Staffelei. Aus einem untermalten Kniestück, an welchem erst Kopf und Brust feste Gestalt gewonnen haben, blicken uns die Züge der Frau Baronin Springer entgegen. Die Dame sieht fast gerade aus dem Bilde heraus. Sie steht aufrecht und trägt ein geschmackvolles schwarzes Seidenkleid mit Spitzen. Dieses hebt die Schönheit der Gestalt und steht in trefflichem Einklange zu den dunkelschwarzen Haaren der Dargestellten, welche in den herabgesunkenen Händen einen zusammengeklappten Fächer vor sich hält. Erst begonnen hat Angeli das Bildnis der Gemahlin des Prinzen Carl Theodor von Bayern. Fertig fanden wir ein äußerst wohlgetroffenes Porträt von Baron Albert Rothschild (Brustbild en face) und nahezu vollendet ein ebenso gelungenes Porträt Billroths, welches uns den geistreichen Chirurgen im Brustbild en profil zeigt. Eine Menge anderer Bildnisse sind teils begonnen, teils harren sie ihrer Vollendung. — Angeli wird sich demnächst nach Berlin begeben, um dort den Grafen Moltke zu porträtiren. — Professor **Griepenkerl** hat alle Hände voll zu thun mit der Ausführung der für den großen Herrenhaussaal des neuen Wiener Parlamentsgebäudes bestimmten historischen Gemälde, die in ihren Gegenständen zu der Entwickelung einer Staatsverfassung im allgemeinen in Beziehung stehen. Im ganzen sind es 13 Bilder, von denen 5 unter dem mittleren Giebel des Saales und über dem Präsidentenstuhl Platz finden werden, je 2 zu beiden Seiten und wieder je 2 an den Stiegenbauten, welche in den Saal vorspringen. Die durch größere Breite auffallenden Bilder an den Stiegenbauten stellen dar, links: „Pythia verkündet Apollo's Wahrsprüche" und „Athene setzt den Areopag ein", rechts: „Augustus schließt den Janustempel" und „Constantin verkündet die Anerkennung des Christentums". Das Gemälde in der Mitte der Bilderwand des Saales stellt Aristoteles dar, am makedonischen Hofe lehrend. Die übrigen Bilder haben wie die ebengenannten gleichfalls staatswichtige Vorgänge aus der Geschichte der Griechen und Römer zum Gegenstande. Sieben Kartons sind vollendet. Bei zweien der Bilder hat Griepenkerl an Ort und Stelle Versuche in stucco lustro gemacht. Der Maler wird sich nächstens über die Technik entscheiden, in welcher der ganze Cyklus auszuführen sein wird. Die von uns im verflossenen Jahre ausführlich besprochenen Gemälde für die eine Langseite des großen Sitzungssaales in der Akademie der Wissenschaften in Athen sind zum Teil an ihren Bestimmungsort abgegangen. Die Kartons für die Gemälde der gegenüberliegenden Langseite des Saales, für die Seite links vom Eingange, sind fast vollendet. Sie bringen zur Darstellung: „Athene und Prometheus an den Pforten des Lichtes", „Themis weissagt dem Prometheus" und „Prometheus belebt das Menschenbild". Auch der Karton für das eine Giebelbild des Saales, welches die „Aufnahme des

Prometheus in den Olymp" vorstellt, und der schon aufgestellten Titanenschlacht gegenübergestellt wird, ist im wesentlichen fertig.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bertolotti, A., Don Giulio Clovio, principe dei miniatori. Notizie e documenti inediti. In-8 di 23 p. Modena, typ. Vincenzi. Lira 1. —.

Bindi, V., Castel San Flaviano e alcuni Monumenti di Arte negli Abruzzi. Napoli, Mormile. Lire 13. —.

Bose, Ernst, Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot. gr. 8. 695 S. Paris, Didot & Co. Frcs. 40. —.

Cesnola, General L. P. di, Salaminia (Cyprus): The history, treasures and antiquities of Salamis in the island of Cyprus. With an introduction by Birch and with upwards of 700 illustrations and map of ancient Cyprus. roy. 8. 380 p. London, Trübner & Comp. sh. 31. 6.

Cesnola, General L. P. di, The Cesnola collection of Cypriote antiquities. A descriptive and pictorial atlas prepared under the direction and supervision of General L. P. di Cesnola. 450 plates in III volumes. Boston, James, R. Osgood et Co.

Chardon, Henri, Le tombeau de Charles d'Anjou à la Cathédrale du Mans et le Sculpteur Francesco Laurana. In-8. 27 p. Paris, Champion.

Chennevières, Henri de, Les dessins du Louvre. Reproductions phototypiques avec texte. 5 feuilles par livraison. Fol. Paris, Baschet. Livr. 1—21. à Frcs. 1. 50.

Couleneer, Adolf de, Le Portugal. Notes d'Art et d'Archéologie. 8. Bruxelles.

Colonna-Ceccaldi, Monuments antiques de Chypre, de Syrie et d'Egypte. In-8 de 317 p. avec 34 pl. et nombreuses vignettes. Paris, Didier et Cie. Frcs. 25. —.

Darcel, A. et Guiffrey, J., La Stromaturgie de Pierre Dupont. Documents relatifs à la fabrication de Tapis de Turquie en France au XVIIIe siècle. Paris, Charavay. Frcs. 10. —.

Davillier, Ch. Baron de, Les origines de la porcelaine en Europe: les fabriques italiennes du 15. au 17. siècle. 4. Paris, Librairie de l'Art. Frcs. 20. —.

Essenwein, Dr. A., Der Bilderschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. 8. Nürnberg, Verlag d. kath. Kirchenverwaltung.

Garnier, Edouard, Histoire de la céramique, illustrée d'après les dessins de l'auteur. In-8. XV.-576 p. et 5 planches hors texte. Tours, Mame et fils. Frcs. 7. —.

Gautier, Théophile, Guide de l'amateur au musée du Louvre. In-18 de 360 p. Paris, Charpentier. Frcs. 3. 50.

Gay, Victor, Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance. 1er fascicule A—Bli in 4. 160 p. Avec illustrations. Paris, Librairie de la Société bibliographique. Frcs. 9. —.

Giovanni, V. di, Sopra alcune porte antiche di Palermo. Palermo, Pedone-Lauriel. Lire 3. —.

Gladbach, Ernst, Der Schweizer Holzstyl, in seinen cantonalen und constructiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. I. Serie. Zürich, C. Schmidt. Mk. 40. —.

Jouin, Henry, Catalogue du Musée d'Angers. Angers, 1 vol. in-18 de 306 p. Frcs. 2. —.

Michaelis, Adolf, Ancient Marbles in Great Britain. With Illustrations and lithograph. Tables. Lex. 8. XXVII & 834 p. Cambridge, University press. £ 2. 2.

Mothes, O., Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwickelung bis zu ihrer höchsten Blüthe. Thl. I u. II. gr. 8. Jena, H. Costenoble. Mk. 16. —

Müntz, E., Les Arts à la Cour des Papes pendant le 15e et le 16e siècle. 3e Partie: Sixte IV.—Léon X. (1471—1521). 1re Section. 8. Paris, Thorin. Frcs. 12. —.

Müntz, E., Etudes sur l'Histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne. In-8. 60 p. Paris, G. Fischbacher. Frcs. 3. 50.

Ridolfi, E., L'arte in Lucca, studiata nella sua catedrale. Lucca, B. Canovetti. In-8 di 400 p., con illustraz. Lire 5. —.

Rosenberg, Dr. Marc., Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Mit einer Einleitung: Das Heidelberger Schloss in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung von Prof. Dr. K. B. Stark. Mit 8 photo- und lithographischen Tafeln. gr 4. Heidelberg, C. Winters Universitätsbuchhandlung. Mk. 40. —.

Scheffler, L. v., Ueber die Epochen der etruskischen Kunst. Jena, Deistung. Mk. 1. 60.

Schwarz, Dr. F. J., Die ehemalige Benediktinerabteikirche zum h. Vitus in Ellwangen. Mit 8 Illustr. und 22 Lichtdruckblättern nach Aufnahmen von J. Cades, und einem Farbendruck von F. X. Kolb. gr. 4. 56 S. Stuttgart, A. Bonz & Comp. Mk. 25. —

Straub, A., Hortus deliciarum par Herrad de Landsperg. Reproduction héliographique avec texte explicatif. Livr. 1.—3. Strassburg, Trübner. Par livr. Frcs. 13. 50.

Tauzia, Both de, Notice des dessins de la collection His de la Salle, exposés au Louvre. In-12. 208 p. Paris, Ch. de Mourgues frères. Frc. 1. —.

Volta, G., Circa due quadri importanti che appartenevano alla Certosa di Pavia. (I. Il Cristo coi Certosini del Borgognone. II. La Cecilia Gallerani di Leonardo). In-8 di 103 p. Como, tipogr. Giorgietti. Lire 2. —.

Catalogo dei quadri della Galleria Carrara-Lochis a Bergamo. Bergamo, Bolis.

Kunsthistorische Bilderbogen. Zweites Supplement, 6.—8. Lfg. (Schluss d. Werkes). qu. kl. Fol. 5 Tafeln in Farbendr. Leipzig, Seemann. Mk. 3. —.

Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler. (1500—1800). Verfasst im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau von A. Schulz. 8. 176 S. Breslau, Korn. Mk. 3. —.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 306 u. 307.

Les fresques de Raphaël à la Farnésine, von Ch. Bigot. (Mit Abbild.) — Les dessins de la collection His de la Salle, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — La sculpture au Salon de 1882, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Antoine Coyzevox, von H. Jouin. (Mit Abbild.) — Journal de voyage du cavalier Bernin en France, von L. Lalanne. — Rubens, von P. Mantz. — Orfèvrerie florentine: Les autels de Pistoja et de Florence, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Découverte des momies royales à Thèbes, von A. Rhoné. (Mit Abbild.) — Exposition de l'union centrale: La tissuterie ancienne, von Ch. le Breton. (Mit Abbild.) — Les médailleurs de la renaissance, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 555 u. 556.

Art books. — The Grosvenor gallery, von C. Monkhouse. — The Commendatore de Rossi, von F. Barnabei. — Japan, Its architecture, art and art manufactures by Chr. Dresser, von C. Monkhouse. — The Boolak museum von A. B. Edwards. — Glasgow loan exhibition of Italian art, von J. M. Gray.

Deutsche Bauzeitung. No. 102—104.

Landhaus des H. A. Bolongaro zu Lohr. — Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen von Oidtmann. (Mit Abbild.) — Der Stand der Vorbereitungen für den Bau des Reichstagshauses.

L'Art. No. 417 u. 418.

Jacques Jordaens, von F. J. van den Branden. (Mit Abbild.) — La porte de l'église abbatiale de la Madeleine à Vézelay, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Un portrait inconnu d'Henry IV. à la bibliothèque nationale, von H. Bouchot. (Mit Abbild.) — Scènes de la vie d'artiste, von Ph. Audebrand. — L'école anglaise en 1882, von L. Gauchez. (Mit Abbild.) — Les musées d'Allemagne, von E. Michel. (Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

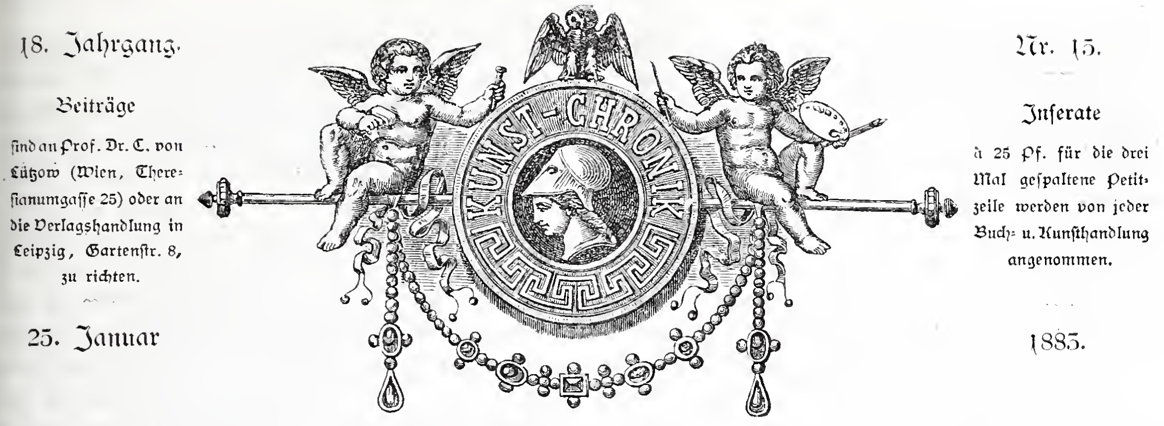
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

25. Januar

Nr. 15.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Die sechzehnte der Sonderausstellungen, welche die Direktion der Nationalgalerie zum Ehrengedächtnis verstorbener Künstler bald nach ihrem Tode zu veranstalten pflegt, gilt dem Altmeister der Kupferstecherkunst Eduard Mandel. Es ist der Direktion gelungen, das gesamte Werk des Künstlers, fünfundvierzig Nummern umfassend, durchweg in vorzüglichen Abdrücken, die zum Teil aus Mandels eigenem Besitze stammen, zusammenzubringen, von seinen frühesten Radirversuchen aus dem Ende der zwanziger Jahre, bis zu dem Meisterwerke, mit welchem er die ruhmvolle Thätigkeit seines Lebens abschloß, dem Stiche nach der „Sixtinischen Madonna". Mit hochgespannten Erwartungen sah man schon seit Jahren der Vollendung dieses Werkes entgegen, und, als Mandels plötzlicher Tod bekannt wurde, mischte sich in die Trauer um den schweren Verlust die besorgte Frage, ob er wohl dieses sein letztes Werk vollendet oder doch der Vollendung so weit nahe gebracht habe, daß Abdrücke nach der Platte gemacht werden können. Durch die Eröffnung der Ausstellung sind diese Zweifel gelöst worden. In der Mitte seiner Werke steht der Stich nach der sixtinischen Madonna, nicht nur dem Umfange nach seine größte, sondern auch in bezug auf die technische Vollendung und die geistige Erfassung seine bedeutendste Arbeit. Nur einige Härten über und zwischen den Augen der Madonna und an der Stirn und den Augen des Kindes harren noch der ausgleichenden Hand. Vielleicht hätte er auch noch, wenn ihm das Schicksal ein längeres Leben verliehen, den unergründlich tiefen Augen der hohen Frau mehr Leuchtkraft und Glanz, mehr aus der Tiefe strömendes Licht gegeben, vielleicht auch bei einer etwaigen Überarbeitung der Platte das Ganze farbiger und kräftiger gehalten. Aber das sind eben Fragen, deren Beantwortung der Tod unmöglich gemacht hat. Abgesehen aber von diesen kleinen Mängeln, welche sich nur dem Auge des schärfer Prüfenden bemerkbar machen, haben wir volle Ursache, uns der letzten Arbeit des Meisters zu freuen. Die Direktion hat neben dem Mandelschen Stiche zum Vergleich nicht nur die große von der Photographischen Gesellschaft angefertigte Originalphotographie nach der oberen Hälfte des Bildes, sondern auch die bedeutendsten Stiche nach demselben aufgestellt, und da ergiebt es sich denn, daß Mandel nicht nur alle früheren Stecher bei weitem übertroffen hat, sondern auch dem Originale am nächsten gekommen ist. Neben dem Mandelschen Stiche kann nur noch derjenige von Fr. Müller, der übrigens immer für den besten gegolten hat, ernstlich in Betracht kommen. In einer Hinsicht wird man ihm vielleicht sogar noch jetzt vor dem Mandelschen den Vorzug geben, weil er denselben an farbiger Wirkung und durch eine größere Kraft des Tones übertrifft. Aber in allen übrigen Stücken, in der Zeichnung, in der Modellirung wie in der Behandlung des Stofflichen bleibt auch er hinter der Arbeit Mandels zurück. Müller hat bekanntlich nicht nach einer eigenen Zeichnung gestochen, sondern nach der von Madame Seydelmann, und daraus mögen sich einige Mißverständnisse und Unklarheiten erklären, die freilich bei den übrigen Stechern noch größer sind. So hat z. B., um nur einen Punkt hervorzuheben, keiner

derselben die entblößte Hals- und Nackenpartie der heil. Barbara richtig verstanden. Müller hat die richtige Modellirung wenigstens annähernd herausgefühlt, Mandel hat sie vollkommen wiedergegeben. Endlich ist auch der Müllersche Stich in seiner Totalwirkung einigermaßen durch den Umstand beeinträchtigt, daß derselbe angefertigt worden ist, bevor der früher umgeklappt gewesene, obere Teil des Bildes, die Tragstange des Vorhangs mit den Schieberingen enthaltend, wieder zum Vorschein gekommen ist.

Wenn wir von dem unleidlich manierirten Stiche von Desnoyers absehen, der eigentlich eher eine Karikatur als eine Interpretation genannt werden kann, so verliert keiner so sehr neben dem Mandelschen Stiche wie derjenige von J. v. Keller, der übrigens schon bei seinem Erscheinen, so viel ich mich erinnere, herben Tadel erfahren hat. Seine schwächste Seite ist die Modellirung. Man kann sich kaum eine flockigere, verblasenere, flauere Behandlung des Fleisches denken als sie Keller beliebt hat. Keine Form kommt klar und plastisch zum Ausdruck: alles ist verschwommen und verzerrt. In der Zeichnung kommt kein Strich zu ungetrübter Erscheinung. Und gerade diese Schärfe, Bestimmtheit und Feinheit der Zeichnung, welche dem Originale eigen ist, hat Mandel in ihrem ganzen ursprünglichen Reize wiedergegeben. Die lange und eingehende Beschäftigung mit dem Bilde — er hat sechs Monate lang vor demselben über seiner Zeichnung gesessen — hat ihn auch mit der malerischen Prozedur Raffaels noch vertrauter gemacht, als er es schon vorher infolge der Stiche nach der Madonna Colonna, der Madonna della Sedia, der Madonna Panshanger und dem Jünglingsbildnisse im Louvre gewesen war. Er hat mit richtigem Blicke herausgefunden, daß Raffael die Gewohnheit hatte, bei der Untermalung die Konturen mit dem Pinsel fest zu umziehen. Diese Pinselstriche markiren sich unter der Farbe so zu sagen plastisch, und diese Eigenart, durch welche die Reinheit und Sicherheit der Zeichnung mit bedingt worden ist, hat Mandel sehr glücklich angedeutet. Einen besonderen Fleiß hat er auf die Modellirung verwendet. So sind z. B. die Hände des hl. Sixtus von einer erstaunlichen Vollendung, von einer Kraft der plastischen Wirkung, wie sie keiner der übrigen Stecher auch nur geahnt hat. Alle haben sich damit begnügt, die Figuren und die Ornamentik an dem Mantel des hl. Sixtus summarisch zu behandeln, Mandel hat sich auch hier mit bewunderungswürdigem Fleiße in die Details vertieft und das Muster wiedergegeben, soweit ihm das Original die Möglichkeit dazu bot. Ebenso getreulich ist er den Spuren nachgegangen, welche von den Scharen der Cherubim auf dem Hintergrunde des Gemäldes noch übrig sind.

Die Zeichnung, welche Mandel nach dem Originale angefertigt hat, ist leider nicht zur Ausstellung gelangt, wie es heißt, weil man befürchtet hat, die farbige Wirkung derselben würde den Eindruck des Stiches beeinträchtigen. Die lichte Haltung des letzteren scheint demnach in der Absicht Mandels gelegen zu haben. Denn daß er mit den Mitteln seiner Kunst die höchsten koloristischen Effekte zu erzielen verstand, lehren uns seine Stiche nach Tizian und van Dyck, welche zu den vollkommensten Interpretationen von Gemälden gehören, welche jemals eines Stechers Kunst hervorgebracht hat. Sie bilden neben der Sixtina den Glanzpunkt der Ausstellung. Wer Mandel als Zeichner in dem vollen Umfange seines Könnens würdigen will, der muß sich an seine Porträtstiche halten, in welchen er mit den einfachsten Mitteln zu ganz überraschenden Wirkungen hinsichtlich der Feinheit der Modellirung und der Lebendigkeit und Wahrheit der Charakteristik kommt. Porträts wie die von Rauch und Fr. Eggers sind Meisterwerke des Grabstichels, die sich trotz ihrer schlichten Erscheinung mit den raffinirtesten Produkten desselben messen können. **Adolf Rosenberg.**

Kunstlitteratur.

Henry de Chennevières, Les Dessins du Louvre. Paris, L. Baschet & Ch. Gillot. I. Bd. 1882. Fol.

Vor kurzem publizirte die Direktion des Berliner Kupferstichkabinetes eine Anzahl der besten Handzeichnungen in heliographischen Nachbildungen. Der Versuch glückte außerordentlich, die Reproduktionen waren vollkommen gelungen und von den Originalen kaum mehr zu unterscheiden. Von welcher Bedeutung dieser Erfolg für die zeichnenden Künste ist, brauchen wir nicht besonders hervorzuheben. In der Handzeichnung eines Meisters offenbart sich weit mehr als in seinem vollendeten Werke das geheimste Werkstatttreiben seiner Phantasie; hier können wir seine Ideen von ihren ersten Keimen bis zum vollendeten Entwurfe verfolgen. Außer dem rein ästhetischen Interesse, welches viele dieser oft in hohem Grade vollendeten Skizzenblätter erwecken, ist es eben jener Reiz, durch sie einen Einblick in das geheimste Schaffen des Genius zu erhalten, der diesen Blättern den Beifall aller Kunstfreunde sichert. Bis zu dem Berliner Versuche mußte man sich mit Photographien behelfen, deren Gesamtton in vielen Fällen keine richtige Vorstellung von den Originalen zu geben vermag; hier aber gab die Heliogravüre nun eine Reproduktionsmethode von nie geahnter Vollkommenheit an die Hand. Zu bedauern war nur der unverhältnismäßig hohe Preis, von durchschnittlich 4 Mark, den die Verlagshandlung für ein Blatt forderte. Infolgedessen konnte der Absatz einer

so kostspieligen, wenn auch noch so vortrefflichen Publikation nur ein sehr geringer bleiben, und es wurde von keinem zweiten Kabinete mehr der Versuch gemacht, Handzeichnungen in ähnlicher Weise zu publiziren, da man von vornherein auf den Erfolg verzichten zu müssen glaubte.

In Frankreich ist man offenbar anderer Ansicht. Der französische Verleger geht von dem Grundsatze aus, daß ein Buch billig sein muß, wenn es gekauft werden soll. Mit diesem Kalkül veröffentlicht soeben die Pariser Verlagshandlung L. Baschet im Vereine mit dem Kupferstecher Ch. Gillot eine Kollektion von Heliogravüren nach den Handzeichnungen der Louvresammlung, welche in zwanglosen Bänden erscheint. Ein solcher Band enthält 65 Facsimiles und kostet elegant gebunden 26 Frcs., also ca. 30 Pf. pro Blatt. Man darf deshalb nicht glauben, daß diese Reproduktionen weniger gelungen wären als die Berliner; sie sind ganz ebensogut, sind auf verschiedentönigem Papiere mit entsprechender roter, brauner oder schwarzer Farbe gedruckt und geben ein so deutliches Bild von dem Originale, daß es unbillig wäre, wenn man daran mäkeln wollte. Der Unterschied zwischen den Berliner und den Louvre-Handzeichnungen liegt nur in der Papierqualität. Die Pariser Zeichnungen sind auf neuem Maschinenpapier, die Berliner auf Büttenpapier gedruckt, welches je nach Ton und Struktur dem alten Papier des Originals gleichzukommen trachtet.

Wir haben diese Unterschiede deshalb besonders hervorgehoben, weil wir für künstlerische Bildungsmittel — und als solche sind Photographien nach Handzeichnungen alter Meister unbedingt anzusehen, — im Interesse der Sache derartige horrende, durch nichts zu rechtfertigende Preise, wie die der Berliner Ausgabe, prinzipiell perhorresziren.

Es bleibt uns nur noch übrig, einige Worte über die hier getroffene Wahl der Louvre-Handzeichnungen hinzuzufügen. Der vorliegende Band reproduzirt Zeichnungen von Michelangelo, Raffael, Tizian, Parmegianino, Murillo, Rubens, Ostade, Jan Steen, Liotard, Dürer, Etienne de Laune, Dumonstier, Poussin, Watteau, Boucher, Bouchardon, Greuze und Géricault. Die Auswahl ist im ganzen nicht unglücklich getroffen, nur sind die Blätter von Bouchardon nicht wert der Reproduktion, da sie an sich unbedeutend sind. Bei solchen Publikationen wäre auch die Richtung der momentanen Zeitströmung vor allem im Auge zu behalten, und diese wendet sich unbedingt den deutschen und niederländischen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, den Meistern der Renaissance und den Niederländern des 17. Jahrhunderts zu. Den Franzosen werden wir eine Vorliebe für ihre Landsleute und die Meister des vorigen Jahrhunderts gerne einräumen, aber in allen Fällen ist doch nur das Beste oder Interessanteste zu berücksichtigen. Bouchardons hier reproduzirte sechs Blätter bieten aber ein ganz geringes Interesse.

Für die Authentizität der einzelnen Bezeichnungen wollen wir jedoch nicht eintreten, und nur beispielsweise bemerken, daß die dritte hier publizirte Handzeichnung von Tizian, „Das Urteil des Paris", eine Arbeit von Domenico Campagnola ist. Das angebliche Porträt des Erzherzogs Albert, des Gouverneurs der Niederlande, von Rubens ist dagegen eine Skizze van Dycks zu dem berühmten Reiterporträt des Herzogs von Moncada. Die Handzeichnung hat nichts, was an die Rubenssche Technik erinnern würde, mahnt aber sofort an das erwähnte Gemälde des van Dyck. Daß der Kopf hier ein anderer ist, entscheidet gar nichts, denn zu dieser Reiterskizze hat der Herzog von Moncada gewiß nicht selbst Modell gestanden.

Die übrigen Handzeichnungen scheinen annähernd richtig benannt zu sein, nur ist das als Jan Steen bezeichnete Blatt unseres Erachtens die Arbeit eines späteren holländischen Maler-Radirers.

A. v. Wurzbach.

Strunk, A., Beskrivende Katalog over Portraiter af det Danske Kongehuus. Kjøbenhavn. 1881. 8.

Das bezeichnete Werk, welches bereits vor einem Jahr erschien, scheint außerhalb Dänemarks noch wenig bekannt zu sein. Da es neben der Pietät, die der Verfasser dem vaterländischen Königshause entgegenbringt, auch ein allgemein kunsthistorisches Interesse besitzt, so dürfte eine Hinweisung auf dasselbe an diesem Orte gerechtfertigt erscheinen. Der Verfasser hat die fleißigsten und eingehendsten Studien unternommen, um einen möglichst erschöpfenden Katalog von Bildnissen des dänischen Königshauses fertig zu bringen. Die Bildnisse der Könige, ihrer Gemahlinnen, Prinzen und Prinzessinnen sind chronologisch geordnet und beginnen mit Christian I. (1426—1481). Ein alphabetisches Register am Schlusse erleichtert das Aufsuchen. Bei jedem Porträt wird die Lebenszeit und eine kurze klare Beschreibung des Dargestellten, bei Stichen die getreue Unterschrift nebst Maßen angegeben. Wie weit der Verfasser seine Studien ausdehnte, ist daraus zu ersehen, daß er nicht allein durch den Druck vervielfältigte Bildnisse anführt (nebst Angabe der Werke, in denen sie allenfalls vorkommen), sondern auch Gemälde, Monumente und Medaillen in seine Forschung einbezieht. Bei den gestochenen Bildnissen begegnen wir nicht allein dänischen Künstlern, wie in erster Reihe dem Haelwegh, sondern auch vielen deutschen (wie J. Bink, Falck, Fr. Brun, Kilian), holländischen

(Goltzius, Houbraken, Delff, Gunst, Passe, Frisius ꝛc.) und englischen; letztere kommen besonders vielfach im verflossenen Jahrhundert vor, als zwischen der englischen und dänischen Königsfamilie häufig Heiraten stattfanden. An die Bildnisse der dänischen Dynastie, welche ca. 1200 Nummern zählt, reihen sich die der Herzöge von Schleswig-Holstein an, und die Grafen von Oldenburg beschließen das Werk. Porträtsammlern wird dasselbe gewiß willkommen sein, und wer aus eigener Erfahrung weiß, welche Schwierigkeiten die Bearbeitung eines solchen Gegenstandes macht, wird dem fleißigen Verfasser seine Anerkennung nicht versagen. J. E. W.

J. E. **Unter dem Titel „L'Italia“** erscheint in Rom seit dem 24. Dezember v. J. eine Zeitschrift für bildende Kunst mit Holzschnitten und anderen Illustrationen. Ob dieselbe wöchentlich oder monatlich herauskommen soll, darüber schweigt das kurze Programm, welches aus wenigen Zeilen besteht und die Verbreitung künstlerischer Bildung, die Erziehung des Gefühls für das Schöne im Interesse der Kunst, als sein Ziel bezeichnet. Die Illustrationen der ersten Nummer (acht Seiten) sowie die typographische Ausstattung derselben sind elegant und ansprechend; nicht so die Wahl der Illustrationen und noch weniger der redaktionelle Teil, welcher höchst unbedeutend ist und dem Zwecke einer neuen Zeitschrift über Kunst nur wenig entspricht. Ein Artikel Boito's über den Dogenpalast in Venedig bringt absolut nichts neues. Eine kurze Notiz des Archäologen Capannari illustrirt die eingefügte Abbildung eines prachtvollen römisch-korinthischen Gesimses nebst Kapitäl, welches bei der Entdeckung des „Ephebeum“ an der Rückseite des Pantheons zu Tage trat, als kürzlich auf Anregung des Unterrichtsministers Baccelli alle an das erwähnte Gebäude angebauten Häuser niedergerissen wurden, um das Pantheon vollständig freizustellen. Außerdem enthält die erste Nummer die Abbildung einer Landschaftsstudie von Petiti und jene des bekannten effektvollen Bildes von Domenico Morelli: „Der spielende und singende Araber!“ Der Text dazu ist eine einfache Lobhudelei. Das große, auf der letzten Seite veröffentlichte Porträt des kürzlich verstorbenen Afrikareisenden Marquis Antinori gehört ebensowenig in eine Zeitschrift für bildende Kunst, wie die darauf bezügliche Biographie des verdienstvollen Mannes. Der Inhalt dieser ersten Nummer erscheint uns sinnlos zusammengestoppelt und erweckt kein Vertrauen auf eine bessere Fortsetzung des bis jetzt geradezu kläglich redigirten Unternehmens. Die Redaktion verspricht ausführliche Berichte nebst Abbildungen über die große internationale Kunstausstellung in Rom. Der Preis der „Italia“ beträgt für das Inland 10 Francs jährlich.

Sn. **Rud. Springers Kunsthandbuch** für Deutschland, Österreich und die Schweiz ist vor kurzem in dritter vermehrter Auflage in der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin erschienen. Diese fleißige und zuverlässige Publikation, in diesem Jahre zum ersten Mal auf Österreich und die Schweiz ausgedehnt, gewährt eine Übersicht über sämtliche Anstalten und Vereine, welche sich mit der Pflege der bildenden Künste und mit der Förderung des Kunstunterrichts befassen. Auch die öffentlichen Kunstsammlungen und von den privaten diejenigen, welche einen dauernden Bestand voraussetzen lassen, sind darin verzeichnet. In jedem einzelnen Falle findet man genaue Angabe über die Personen, aus denen sich die Vorstände bez. die Lehrkörper zusammensetzen, ferner Nachrichten über Besuchszeiten, Lehrpläne, Schülerzahl und dergleichen mehr. Das typographisch ebenso schön ausgestattete wie übersichtlich eingerichtete Handbuch ist für jeden, der zu dem Kunstverkehrsleben Beziehungen hat, ein unentbehrlicher Ratgeber.

Nekrologe.

Bernhard Afinger †. Am 25. Dezember starb in Berlin der Bildhauer Bernhard Afinger, Professor und Mitglied des Senats der königlichen Akademie der Künste, wiederum einer aus dem Kreise der Rauch-Schüler, welche den Ruhm der Berliner Bildhauerschule begründet haben. Geboren am 6. Mai 1813 zu Nürnberg, als der Sohn eines dorthin eingewanderten Tiroler Webers, erlernte er das Handwerk eines Klempners und fand als solcher schon Gelegenheit, sein künstlerisches Talent bei der Anfertigung eines Hahnes aus getriebenem Blech für ein Wirtshaus zu bethätigen. Auf eigene Hand bildete er sich an den plastischen Kunstwerken der altdeutschen Schule, welche seine Vaterstadt besitzt, aus und that dann einen Schritt weiter, indem er das Gewerbe des Klempners mit dem eines Silberarbeiters vertauschte. Als Rauch im Jahre 1840 zur Dürerfeier und zur Enthüllung des von ihm geschaffenen Denkmals des Meisters nach Nürnberg kam, wurde er auf Afinger aufmerksam gemacht, und er ermunterte den damals schon 27jährigen Mann, in sein Atelier nach Berlin zu kommen. Hier eignete sich Afinger in rastloser Arbeit an, was ihn sein Geschick bisher hatte versäumen lassen. Die ihm eigene Gemütstiefe und die Wahrheit und Energie der Empfindung, welche er aus dem Studium der mittelalterlichen Kunst geschöpft hatte, suchte er nun mit Hilfe der klassischen Formensprache seines Lehrmeisters zum Ausdruck zu bringen. Schon im Jahre 1846 konnte er sich ein eigenes Atelier gründen, da es dem bescheidenen und fleißigen Künstler nicht an Aufträgen fehlte. In erster Linie waren es freilich Büsten und Medaillons, die ihn zumeist beschäftigten, und gerade sie fanden solchen Beifall, daß die Zahl derselben im Laufe seines Lebens bis auf 200 stieg. Noch im letzten Jahre hat er die Büste Virchows und ein meisterhaftes Medaillon der Frau Prof. d'Alton, der Tochter Rauchs, geschaffen. Unter seinen früheren sind diejenigen Dahlmanns, des Astronomen Encke, Franz Kuglers, des Grafen v. Roon und Fritz Reuters besonders hervorzuheben. Die letztere schmückt das Grab des Dichters in Eisenach. Die Büste Ernst Moritz Arndts, welche er im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. für die Sammlung von Büsten berühmter Professoren in der Universitätsbibliothek in Bonn arbeitete, befähigte ihn, sich an der Konkurrenz um das Arndt-Denkmal für dieselbe Stadt mit solchem Erfolge zu beteiligen, daß ihm 1862 die Ausführung der Statue anvertraut wurde, die sich heute in Erzguß auf dem Alten Zoll in Bonn erhebt und auf den Rhein herabblickt. Wie sie Afinger bildete, wird die äußere Erscheinung des großen Vaterlandsfreundes im Volke fortleben. Bonn besitzt außerdem von seiner Hand einen Monumentalbrunnen auf dem Kirchhofe mit Christus und den Evangelisten und andere größere Arbeiten. Afinger schuf ferner die vier Fakultäten am Stiftungsdenkmal zum 400jährigen Jubiläum der Universität Greifswald, die Statuette der Rachel für die Pfaueninsel bei Potsdam und zahlreiche dekorative Arbeiten, von denen die für das Neue Museum, den Schlesischen und Lehrter Bahnhof und die Fassade der Kaisergalerie in Berlin die bedeutendsten sind. Eine besondere Seite seiner Thätigkeit, welche in der seines Lehrmeisters nur schwach vertreten ist und die er selbst zu einer für ihn charakteristischen Eigentümlichkeit ausbildete, war die religiöse Kunst. Außer einigen Sandsteinfiguren für Kirchen in Sagan, Neiße und in Mohrin in der Neumark sind es besonders seine Idealgestalten trauernder oder tröstender Engel, Genien und Frauen, in welchen er einen seltenen Adel der Form mit einer ergreifenden Tiefe der Empfindung verband. Vor diesen verklärten Marmorbildern löst sich selbst der bitterste Schmerz in stille Wehmut und gehaltene Trauer. Eine dieser Grabfiguren, eine ganz in Trauerschleier gehüllte Frauengestalt, welche, die Thür eines Grabmals hinter sich schließend, langsam die Stufen herabschreitet (1869), erwarb dem Künstler auf der Wiener Weltausstellung von 1873, zu welcher er als Mitglied der Jury von deutscher Seite entsendet war, die höchste Anerkennung.*) Noch auf seinem letzten Krankenlager erhielt er vom Kultusministerium den Auftrag, von diesem seinen Meisterwerke eine Wiederholung für die Nationalgalerie anzufertigen, der diese vornehme Schöpfung zu hoher Zierde gereichen würde. A. R.

*) Abgebildet bei C. v. Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung, S. 296.

C. v. F. **Der Kupferstecher und Aquarellmaler Victor Florence Pollet**, dessen Tod aus Paris gemeldet wird, war ebendaselbst im Jahre 1811 geboren. Schüler von Ingres und Delaroche, erhielt er 1838 den prix de Rome für Kupferstecherkunst. Indes widmete er sich in Italien mehr malerischen Studien nach den alten Meistern und fertigte u. a. vollendete Aquarellkopien des Violinspielers von Raffael, der heiligen und der profanen Liebe und der Venus (Uffizien) von Tizian. Erst nachdem er 1850 nach Frankreich zurückgekehrt war, erschienen mehrere seiner Stiche: nach dem Violinspieler, der Jeanne d'Arc von Ingres, dem Bonaparte in Italien von Raffet, der Mauer Salomonis von Vida u. a. m. — Auch in selbständigen Kompositionen, die er in Aquarell in großen Dimensionen ausführte und in denen er sich zumeist die Darstellung der Schönheit des weiblichen Körpers zum Vorwurfe nahm, errang er, insbesondere bei Gelegenheit der Weltausstellung von 1855, großen Beifall. Als solche nennen wir: „Lydia", „Die Bacchantin", „Das Bad", „Siesta", „Die Danaiden", die letztere sowohl in Zeichnung als Kolorit wohl das Vorzüglichste, was er geschaffen. Der späteren Zeit gehören an: „La Paresse" (1872), „Der Traum einer Evatochter" (1873) und „Omphale" (1875).

Todesfälle.

Der Bildhauer Jean Clésinger ist am 6. Januar in Paris gestorben.

Kunsthistorisches.

C. v. F. **Illustrationen von Jean Cousin.** In einer der letzten Sitzungen der Académie des inscriptions et belles lettres berichtete Ludovic Lalanne, ein Forscher, dem die Geschichte der französischen Kunst schon manche Bereicherung verdankt, über eine interessante Entdeckung oder vielmehr bloß Wiederentdeckung, die er in der Bibliothek des Instituts gemacht hat. Es handelt sich um ein Manuskript in 4° vom Jahre 1568, mit dem Titel „Liber Fortunae", das mit einer Reihe von 200 Federzeichnungen, höchst wahrscheinlich von der Hand des berühmten französischen Malers, Bildhauers, Illustrators und Kunsttheoretikers Jean Cousin (ca. 1500—1590) geschmückt ist. Da man bisher bloß einige wenige authentische Werke des Meisters kennt, darunter auch nur wenige Handzeichnungen (zwei davon im British Museum, einige im Louvre, andere im Privatbesitz), so ist das Interesse an dem neuaufgefundenen Werke ein um so höheres. Ein nivernesischer Edelmann, Imbert d'Anglézy, Herr v. Dunflun, hatte in seinen alten Tagen — wie er selbst im Vorwort berichtet — eine Sammlung von Sentenzen, Sinnsprüchen, Sprichwörtern und Versen in lateinischer Sprache angelegt, welche sich auf die Rolle beziehen, die das Glück im menschlichen Leben spielt. Nach der Mode der Zeit ließ er sein Manuskript von einem Künstler illustriren, und dieser schmückte den Text, der übrigens nur sehr geringes Interesse bietet, mit 100 Federzeichnungen, welche in abgerundeten figürlichen Kompositionen die Wechselfälle des Lebens in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit und voll Originalität darstellen, und außerdem mit ebensoviel ornamentalen Randeinfassungen, die eine Fülle geschmackvoller Motive bieten; die Gleichmäßigkeit der technischen Behandlung wenigstens weist bei beiden auf denselben Meister hin. Diesen selbst nun nennt der Herr von Anglézy nicht, weil, wie er sagt, er den Künstler für seine Arbeit glänzend bezahlt hat, und diese deshalb als sein Eigentum ansieht; allein auf dem Titelblatte findet sich von fremder Hand zwar, doch in den Schriftzügen des 16. Jahrhunderts die Notiz: De la main de Jehan Cousin. Überdies zeigen einige der Zeichnungen das Monogramm, das Mr. Ambroise-Firmin Didot, der Biograph Cousins, diesem zuschreibt: eine Säule mit einer Kugel darauf. Das Manuskript war vollkommen druck- und stichreif, als vermutlich der Tod des Verfassers dessen Herausgabe verhinderte. Erst anfangs dieses Jahrhunderts tauchte eine Kunde davon bei Al. Lenoir (Histoire des arts en France prouvée par les monuments) wieder auf, der desselben als im Besitz des Chevalier de Boufflers befindlich erwähnt, ohne es jedoch selbst gesehen zu haben, denn er spricht bloß von 60 Zeichnungen. Lalanne hat nun in der von E. Müntz herausgegebenen Bibliothèque internationale de l'art eine Facsimile-Ausgabe sämtlicher Zeichnungen veranstaltet, denen jedoch vom Text nur das Notwendigste beigefügt ist, was sich auf die Erklärung derselben bezieht, und so wird das Werk des alten Meisters berufen sein, mit dem Ideenreichtum insbesondere seines ornamentalen Teils der modernen Kunst und Kunstindustrie auszuhelfen.

C. v. F. **In der Nähe von Metz**, bei dem Dorfe Tetingen stieß man vor einem Jahre auf die Überreste einer Bauanlage aus römischen Zeiten, die nun seit vorigem Frühling auf Kosten der Regierung unter der Aufsicht des Dombaumeisters Tornow aus Metz systematisch aufgedeckt wird. Obwohl man bisher schon nahe an 200 m im Geviert freigelegt hat, sind die Umfassungsmauern der Anlage noch nirgends erreicht, so daß diese wohl zu den ausgedehntesten gehören dürfte, die man bisher nördlich der Alpen aus Römerzeiten kennt. Anfangs vermutete man darin die Villa irgend eines reichen Römers, den amtliche Pflichten von der Heimat fern hielten; indes ließen es die örtliche Lage und die eigenartige innere bauliche Einrichtung im Verlaufe der Ausgrabungen immer wahrscheinlicher erscheinen, daß man die Überreste einer großartigen Thermenanlage vor sich habe. In vielen der Räume hat man sehr gut erhaltene Mosaikböden mit schönen Musterungen aufgedeckt, wie auch zahlreiche kleinere Fundstücke, als Münzen, Glas-, Thon- und Bronzegefäße gefunden, die in die Altertumssammlung zu Metz übertragen werden sollen.

Personalnachrichten.

C. v. F. **Die Verwaltung der Gemäldegalerie der Akademie der Künste in Venedig** wurde nun von der der letzteren getrennt, und zu ihrem Direktor der bisherige Inspektor, Cavaliere G. Botti, ernannt. Den Freunden der italienischen Kunst ist derselbe durch seine Restaurationen der Kunstschätze seines Heimatlandes bekannt. Von ihm rühren u. a. die Herstellungsarbeiten an den Freskencyklen des Camposanto zu Pisa, der Eremitani und der Capella Scrovegni in Padua, des herzoglichen Schlosses zu Ferrara, des Klosterhofs von S. Stefano in Venedig, von S. Francesco zu Assisi, sowie einer Anzahl hervorragender Tafelbilder in den Kirchen und der Pinakothek zu Venedig her.

Kunstvereine.

B. **Stuttgart.** Der „Verein für Förderung der Kunst" hielt am 13. Januar im Kunstschulgebäude seine Generalversammlung ab. Direktor v. Liezen-Mayer als Vorsitzender teilte mit, daß die Mitgliederzahl die gleiche geblieben und der Verein dem Maler Fugel abermals das im ersten Jahre bewilligte Stipendium von 50 Mk. für den Monat auch im zweiten Jahre zuerkannte, sowie daß bei dem Maler Speier ein Bild für 1000 Mk. bestellt wurde, um denselben noch länger hier zu fesseln. Der Verein hält einmal im Monat größere gesellige Zusammenkünfte von Künstlern und Kunstfreunden, die zahlreiche Beteiligung finden. Zur Errichtung eines zweckmäßigen Ausstellungsgebäudes konnte leider noch nicht geschritten werden, da ein dazu vom Oberbaurat von Leins ausgearbeiteter Plan, für welchen bereits ansehnliche Mittel in Aussicht standen, an maßgebender Stelle eine kühle Ablehnung erfuhr. Der Verein wird sich aber dadurch nicht entmutigen lassen und sein Ziel weiter verfolgen. Der Plan, ein zweites Gebäude für Ateliers zu errichten, ist noch in der Schwebe. Das im vorigen Jahre erbaute Haus rentirt sich in befriedigender Weise. Das Reinvermögen des Vereins beläuft sich jetzt auf 52978 Mk. und hat gegen voriges Jahr um 545 Mk. zugenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Stuttgart.** In den Ausstellungen hier waren kürzlich mehrere bemerkenswerte Bilder ausgestellt, von denen einige aus der Wiener internationalen Ausstellung kamen, darunter ein Frauenkopf, betitelt „Durch Nacht zum Licht" von Gabriel Max, welcher vom König von Württemberg angekauft wurde. Ein Brustbild der Philippine Welser mit über der Brust gefalteten Händen, von A. v. Lietzen-Mayer, welches die Königin dem König zum Geschenk gemacht, war im Lokal des Kunstvereins einige Tage ausgestellt. Ebenso

hatte Prinz Wilhelm von Württemberg gestattet, daß das treffliche Bildnis seiner verstorbenen Gemahlin bei Herdtle & Peters ausgestellt wurde, wo sich auch ein meisterhaftes Porträt Bismarks in Pastellfarben von Lenbach befand. Das Bild der Prinzessin wurde von Gustav Richter in Berlin nach ihrem Tode gemalt und zeigt die anmutreichen Züge in geistvoller Auffassung und feiner Karnation.

Rgt. **Im Münchener Kunstverein** war jüngst Ernst Hildebrands großes Bild ausgestellt, das den Kronprinzen des deutschen Reiches im Familienkreise darstellt. Den Mittelpunkt der gut und übersichtlich angeordneten Komposition bildet die mächtige Gestalt des künftigen deutschen Kaisers, der sich dem Prinzen Wilhelm und dessen jugendlicher Gattin zuwendet, neben der man den jüngeren Bruder sieht. Links vom Kronprinzen sitzt dessen Gemahlin, umgeben von ihren Töchtern, von denen die jüngsten sich mit einem Korbe voll Blumen zu schaffen machen, während die beiden ältern hinter ihrem Stuhle stehen. Die Scene ist im Freien und zwar an der Fassade des „Neuen Palais" im Garten zu Potsdam gedacht. Durch die Komposition geht ein ausgesprochen vornehmer Zug, der durch ein kräftiges Kolorit noch erhöht wird. Von Adrien Moreau sahen wir „Die Heimkehr vom Markte", eine der besten Arbeiten des bekannten Pariser Malers: zwei Bürgersmädchen in Renaissancekostümen kehren mit ihren Einkäufen auf einem Kahne nach Hause zurück, begleitet von dem Schwesterchen der einen und einem jungen Manne, der mit dem einen Mädchen ein zärtliches Gespräch unterhält, während der Schiffer den Kahn im regungslosen Wasser mittels einer Stange fortschiebt. Albert Keller brachte eine koloristisch interessante Salonscene: „Belauscht". Sehen wir hier eine tiefgesättigte Gesamtfarbe von schlagender Wirkung, so liegt in Holmbergs „Siesta" der Reiz in der entgegengesetzten Stimmung. Da ist alles kühl und durchsichtig, von der kahlen Wand der schmucklosen holländischen Stube, an deren offenem Fenster die junge Frau in einem Bilderbuche blättert, während ein junger Mann zu ihr herabblickt, bis zu den in regelmäßigem Taktschlage wiederkehrenden Meereswellen. Von Adam Kunz sahen wir ein prächtiges Stillleben und von Viktorine Herwegen flotte Architektur-Aquarelle. Unter den Landschaften nahm Otto Sindings „Sommernacht auf den Lofoten" weitaus die erste Stelle ein. Als höchst tüchtige Leistung ist endlich noch Echtelers lebensfrische Porträtbüste des jüngst verstorbenen Geheimrates Franz von Kobell zu bezeichnen, zu welcher Arbeit dem Künstler nur eine Photographie zu Gebote stand.

Vermischte Nachrichten.

„Der Wilddieb" von Christoph Paudiß. In der Zeitschrift für Museologie macht Dr. Distel, Staatsarchivar in Dresden, folgende interessante Mitteilung: Im Speisezimmer des Parterre-Quartiers Nr. 1 hängt (an ungünstiger Stelle) ein höchst kostbares und gar wenig gekanntes Bild von Christoph Paudiß,[1]) aus der Schule Rembrandts, von welchem auch[2]) die königl Gemäldegalerie zu Dresden mehrere vortreffliche Arbeiten besitzt. Das Gemälde (1,95 m hoch und 2,25 m breit) stellt einen inmitten reicher Jagdbeute mit Ausweiden von Wild beschäftigten Jäger[3]) dar und trägt des Künstlers Namen und die Jahreszahl 1660. Dieses „nach dem Leben kunstmäßig verfertigte" Bild verehrte Paudiß dem Kurfürsten Johann Georg II., als er sich von Dresden nach Wien wenden wollte. Das im königl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden (Verwendungen u. s. w. Loc. 8753, Bl. 65) aufbewahrte denkwürdige Überreichungsschreiben datirt von Dresden, 6. Februar 1660 und lautet also: „E. Churf. Durchl. geruhen gnädigst zu vernehmen, welchergestalt ich meine ehrliche und wohlerlernete kunst der mahlerey beßer auszuüben, nicht allein eine geraume zeit lang in Ungarn, in Niederlandt und andern orten ich mich aufgehalten, sondern auch verlangen getragen, in E. Churf. Durchl. landen, und sonderlich alhier an diesen weitberühmbten orte mich umbzusehen, und in obberührter meiner profession mich bekandt zu machen, numehr aber vorhabens noch in andern orten mein glück ebensals zuversuchen, und zwar wo es sich fügen wolle, nacher Wien an den kayßl. hof zu begeben. Damit nun des genoßenen chur- und landesfürstl. schuczes halben ich nicht undanckbar hinweg ziehen, und zugleich ein gedächtnüs hinterlaßen möge, daran sich andere dieser orten anlangende mahler und andere kunstliebende meiner auch erinnern könten, auch nicht irgents von denen so mich alhier gekennet, ein müßtrauen in mich geseczet werden möchte, alsſ ob ich meiner kunst nicht so fern gewiß were, daß E. Churf. Durchl. als einen weltberuffenen potentaten etwas vorzustellen ich mich erkühnen dürffte, so habe ich gegenwärttiges stück von der jägerey[4]) (als einem dem hochlöblichsten churhaußе Sachßen fast gancz eigenen, und nirgents so hochgebrachten höchstrühmlichen exercitio) mit sonderbahren doch ungerühmbten fleisse, so gut ich es durch gottes gnade erlernet, und zwar alles nach dem leben kunstmässig verferttigen, und E. Churf. Durchl. mit unterthänigsten gehorsam in tiefffter reverenz offeriren sollen und wollen, mit angehängter unterthänigster bitte, E. Churf. Durchl. geruhen es in churf. huldt zu vermercken und anzunehmen, mir aber nach gnädigsten belieben davor ein Churf. Gnaden gedächtnüſſ, daran billich den ruhm, daſſ von E. Churf. Durchl. es herrühre weit höher als der werth zu schäczen, sambt einer ausser allen zweiffel nachdrücklichen und mir höchstbeförderlichen recommendation an die röm. kayßl. mayt. wiederfahren zu laßen. ..."

In dem ebenfalls auf uns gekommenen kurfürstlichen Empfehlungsschreiben (Konzept ebenda Bl. 64) an den Erzherzog Leopold Wilhelm vom 9. August 1660 heißt es u. a. von dem „unterthan" Paudiß: „... Nun haben wir diesen seinen vorsacz nicht hindern, vielmehr befördern wollen, zumahl wir aus seiner bißhero alhier gefertigten arbeit, den guten fleiss, den er daran gewendet, verspühret und zweifeln nicht, er werde sich hierinnen mehr und mehr auszuüben bemühet seyn, worzu an allerhöchstgedacht ihrer keyl. mait. weltberühmten hoff er nicht wenig gelegenheit erlangen dürffte..."

J. E. **Kunstgießerei in Rom.** Im Oktober v. J. wurde im Beisein der Minister Baccarini und Baccelli, sowie einer großen Anzahl hervorragender Künstler die aus kleinen Anfängen entstandene und zu großer Bedeutung gekommene Kunstgießerei von Alessandro Nelli in ihrem neuen Lokal am Fuße des Janiculus, Via Luciano Manaro Nr. 21, eingeweiht. Alessandro Nelli hat in wenigen Jahren die Kunstgießerei in Rom wieder zu so hohen Ehren gebracht, daß nach den Aussagen namhafter Künstler gegenwärtig kein Kunstgießer in Italien noch im Auslande mit seinen Leistungen jenen Nelli's ebenbürtig zur Seite treten kann. Nelli begann seine Laufbahn in der Gießerei Nannarelli als einfacher Arbeiter; später gründete er selbst eine sehr bescheidene Gießerei in Via del Pellegrino, bis er dieselbe infolge der immer wachsenden Aufträge nach der Via della Lungara — der Farnesina gegenüber — verlegte. Von der italienischen Nationalbank, der Banca Romana und der Banca Tiberina unterstützt, konnte er seinem blühenden Geschäft die jetzige Ausdehnung in neuen, weitläufigen Räumlichkeiten geben. Nelli hat das alte römische Verfahren des Gießens „a cera perduta" in vollendeter Weise wieder zur Geltung gebracht. Heute beschäftigt Nelli 200 Arbeiter; aus Spanien, Amerika und namentlich aus seinem Vaterlande Italien wird er mit Aufträgen überhäuft. Gegenwärtig befinden sich bei ihm in Arbeit: die Kolossalgruppe eines spanischen Bildhauers, den Triumph Isabella's der Katholischen darstellend; das große Denkmal für den Marchese Sa de Bandeira, welches der römische Bildhauer Cinifelli für Lissabon schuf, und das aus der 5,60 m hohen Statue des Generals, zwei kolossalen Nebenfiguren und

1) Vergl. über ihn und sein tragisches Ende Naglers Künstlerlexikon XI; Müller, Künstler aller Zeiten u. s. w. III. Den nachher mitzuteilenden Brief unterschreibt er „Paudiß", auf dem Bilde steht „Paudiz".

2) Weitere Werke von ihm befinden sich in Wien, München, Freysing, Schleißheim.

3) An das Gemälde knüpft sich die Sage, der dargestellte Jäger sei der letzte Wilddieb gewesen, welcher auf einen Hirsch gebunden und in den Wald gejagt worden sei (!). Sollte dieser Jäger vielleicht der Künstler selbst sein? (Es wäre Nr. 1821 der königl. Gemäldegalerie zu Dresden herbeizuziehen).

4) Nagler schreibt: „Die Thierstücke scheinen selten zu seyn. Füßli glaubte sogar, man müsse den Paudiß von einem Baudiß unterscheiden, der nach seiner Angabe in Darstellung von todten Vögeln und wilden Thieren berühmt gewesen seyn soll. Daß unser Christoph Paudiß auch Thiere gemalt habe, ist indessen gewiß ..."

zwei Löwen besteht; die Basreliefs für das Viktor-Emanuel-Denkmal in Venedig von Ettore Ferrari; eine große Reiterstatue von Anderlini; die Kolossalfigur eines Engels von dem spanischen Bildhauer Belvest für ein Grabdenkmal der Familie des Marquis Gandara; das von der Stadt Rom den Brüdern Cairoli gestiftete Denkmal vom Bildhauer Rosa; eine monumentale Statue von dem amerikanischen Bildhauer Story. Eine große Anzahl vortrefflicher Güsse ließen in jüngster Zeit die deutschen Bildhauer Professor Eduard Müller (u. a. sein: „Ecco il moccolo!"), August Sommer, sowie die italienischen Künstler Maraini, Maccagnani, Tadolini, Tabacchi bei ihm herstellen. Auch der Guß der Riesenstatue des Mönches Arnoldo da Brescia, von dem obengenannten Tabacchi, welche im vorigen Jahre in Brescia aufgestellt wurde, ging aus Nelli's Anstalt, welche sich in Kürze einen wohlverdienten Weltruf erwarb, hervor. — Kürzlich beendete die Gießerei das Denkmal des Bildhauers Rosa, welches die Stadt Rom den beiden Brüdern des früheren Ministerpräsidenten Cairoli zu setzen beschloß. Die beiden Patrioten fielen bekanntlich in dem Kampfe mit den päpstlichen Truppen vor der Porta del Popolo in der Nähe des Ponte Molle, als sie am 23. Oktober 1867, während Garibaldi auf Mentana marschirte, mit einem kleinen Häuflein von 78 Freiwilligen nachts auf dem Tiber nach Rom einzudringen suchten, um die Leitung einer Schilderhebung der Liberalen zu übernehmen. Nachdem man den Gedanken, das Denkmal auf dem Pincio zu placiren, aufgegeben hat, beschloß die Stadt, dasselbe vor dem Bahnhofe, den diokletianischen Thermen gegenüber, aufzustellen. Die Enthüllung des Denkmals erfolgt, wie verlautet, im Februar.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Bildhauer F. Gastell, der Schöpfer des Modells für den großen Ritter, der den Turm des neuen Wiener Rathauses bekrönt, ist gegenwärtig mit mehreren Arbeiten beschäftigt, die gleichfalls für den Schmuck der Monumentalbauten in Wien bestimmt sind. Für das Hauptportal des Rathauses modellirt der Künstler die Kolossalfiguren der Stärke und der Gerechtigkeit; die Thonmodelle in ein Drittel der Größe der Ausführung sind fast vollendet; würdige weibliche Gestalten, von denen die eine sich auf das Schwert, die andere auf eine Keule stützt. Für das neue Parlamentsgebäude fertigt Gastell zwei große Reliefs, die Philosophie und die Religion. Die Gipsmodelle dazu in der Größe der Ausführung nähern sich der Vollendung. Fast fertig in Stein gehauen sind die wappenhaltenden Figuren, welche der Künstler für das neue Hoftheater modellirt hat. Die hübschen Figuren sind für die Bekrönung der kleinen Giebel an den Portalen der Treppenhäuser bestimmt.

B. **Düsseldorf.** Professor Andreas Achenbach hat für den Kunsthändler Ed. Schulte eine große Landschaft „Nach dem Gewitter" gemalt, welche eine Mühle an einem angeschwollenen Gebirgsbach meisterhaft wiedergiebt. — Auch die neuen Porträts von Carl Sohn, welche, im Auftrage der Königin von England gemalt, deren Sohn, den Herzog von Connaught, und den General Wolseley darstellen, fanden verdiente Anerkennung. Eine Fülle interessanter Darstellungen bieten ferner 18 Detailzeichnungen von Fritz Röber für den silbernen Pokal, welchen die rheinischen Provinzialstände dem deutschen Kronprinzen zur silbernen Hochzeit schenken werden. Für den Fuß des Pokals sind die Gewerbsquellen und die Künste der Provinz, für das Mittelteil historische und allegorische Gegenstände, und für den Deckel symbolische Gestalten in charakteristischer Weise dargestellt.

J. E. **Ausbau der Paulsbasilika in Rom.** Die italienische Regierung beauftragte den Architekten Valentino Grazioli mit der Vollendung des Wiederaufbaues der berühmten Basilica di S. Paolo fuori le mura, welchen bisher der kürzlich verstorbene päpstliche Architekt Graf Vespignani leitete. Seitdem die italienische Regierung die Kirchengüter in Rom zum größten Teil einzog, bewilligte das italienische Parlament vor etwa zehn Jahren die erforderliche Summe, um den Neubau dieser berühmten Kirche nach dem großen Brande am 17. Juli 1823 zu Ende zu führen, wie derselbe schon seit der Zeit Leo's XII. projektirt und während der Regierung Pius IX. im Innern ganz ausgeführt wurde. Es fehlen jetzt nur noch die zwölf kolossalen Apostelstatuen für den bereits aufgerichteten Portikus der Fassade und der Vorhof, so daß man darauf rechnen darf, die Paulskirche als eine der pracht- und prunkvollsten Schöpfungen der modernen Kunst im nächsten Jahre fertig zu sehen.

Zeitschriften.

The Art-Journal. No. 25.
The recent acquisitions of the National Gallery, von H. Wallis. (Mit Abbild.) — The fine arts, von G. Aitchison. — An old manour-house and hospital, von M. Hunt. (Mit Abbild.) — Insensibility of poets to the power of architecture, von E. J. Bell. — The Chantrey bequest. — „Quiet Pets", etched by Murray, after A. Tadema. — Movement in the plastic arts, von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Children's books. (Mit Abbild.) — The year's advance in art manufactures I: Goldsmith's work, von J. H. Pollen. (Mit Abbild.) — Dante Gabriel Rossetti, von W. Tirebuck. — Destruction of the Sidney exhibition by fire.

Kunst und Gewerbe. No. 1.
Hans Burgkmair. (Mit Abbild.) — Die deutsche Künstlergesellschaft San Giorgio in Florenz, von Stockbauer. — Eine deutsche Sammlung unter dem Hammer, von H. Billung. — Acht Konkurrenzausschreiben des Dresdener Kunstgewerbevereins. — Abbildungen: Schmuckteile aus Gold mit Email; Cartouchen und Handzeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz; Adlerglas oder Reichshumpen.

The Portfolio. No. 157.
„A Souvenir of Velasquez", engr. by L. Stocks, after J. E. Millais. (Mit Abbild.) — Paris I, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — The new forest, von Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Two studies of heads by E. J. Poynter. — The new law-courts, von H. C. Boyes. (Mit Abbild.) — Monument of Philippe Pot, von A. D. Atkinson. (Mit Abbild.) — The Jones' collection at the Kensington Museum. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 12.
Das Pflanzenornament, von B. Bucher. Moderne Entwürfe: Rahmen zu einem Toilettenspiegel; Oberlichtgitter; Spiegelrahmen; Bronzelampe; Albumdecke; Reticellaspitzen.

The Magazine of Art. No. 27.
Millet as an art-critic. — Artist's homes, von A. Meynell. (Mit Abbild.) — A sculptor born, von L. Scott. (Mit Abbild.) — Pictures at the Fitzwilliam-museum, von S. Colvin. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 557.
Rossetti's pictures at the Royal Academy, von C. Monkhouse. — The dress of archers in Greek art, von C. Waldstein.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

1. Februar

Nr. 16.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung von Ledertapeten und Buntpapieren im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Die dritte Sonderausstellung des Kunstgewerbemuseums ist am 19. d. M. eröffnet worden: sie umfaßt Ledertapeten italienischer und niederländischer Herkunft, sowie moderne Erzeugnisse dieser Art; ferner japanisches Leder und Lederpapier, endlich ältere deutsche Buntpapiere. Das Museum hat dazu einen „Führer" herausgegeben, welcher ziemlich ausführliche Notizen über die bezüglichen Zweige der Technik, sowie historische Nachrichten enthält.

Zum erstenmal zeigt das Museum hier einen Teil derjenigen seiner Schätze, welche ihrer Natur nach nicht dauernd ausgestellt sein können: alle Textilarbeiten im weitesten Sinne nebst dem dazugehörigen technischen Material (für Färberei aller Art, Druckerei rc.), Erzeugnisse der Papier- und Lederindustrie, Posamentirarbeiten rc. Auf Verlangen jederzeit zugänglich, würden ungeheure Räume dazu gehören, diese Abteilungen stets in vollem Umfange auszustellen. Gerade diese Gruppen aber sind relativ außerordentlich vollständig, und so kommt denn der reiche Besitz des Museums an Ledertapeten und Buntpapieren jetzt zum erstenmal voll zur Geltung, kann zum erstenmal wirklich nutzbringend gemacht werden.

Wohl kaum eine öffentliche Sammlung dürfte auch nur annähernd eine ähnliche Anzahl von Ledertapeten besitzen wie das Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Zwei große Ankäufe der letzten Jahre haben diese bedeutende Sammlung man kann sagen geschaffen: die Sammlung Krauth, vorzugsweise aus Tapeten niederländischer Herkunft gebildet und die Sammlung Bardini, welche ausschließlich italienische Arbeiten enthielt.

Der soeben erwähnte „Führer" giebt zunächst eine genaue Beschreibung der äußerst umständlichen, sorgfältigen und kostspieligen Herstellung der alten Ledertapeten: erst danach begreift man die ganz außerordentliche Haltbarkeit der alten Stücke. Die Verbreitung der Technik nach allen Kulturländern des 16. Jahrhunderts macht es äußerst schwierig, die Provenienz vieler Muster sicher zu stellen. Es sind eben allerorten dergl. Muster derzeit gemacht worden und nur die italienischen trennen sich leicht gegen die französisch-niederländisch-deutsche Gruppe. Aber selbst zwischen spanischen und italienischen Tapeten durchgreifend zu scheiden, ist bis jetzt kaum möglich.

Die Muster zeigen namentlich in den Anfängen (Ende des 15. Jahrhunderts) die enge Anlehnung an die gleichzeitigen Stoffe, von denen sie allmählich immer mehr abweichen, um in der Zeit des Rokoko, namentlich in den Niederlanden, ziemlich selbständig zu werden. Auf einen kurzen Rapport im Muster wurde man von selbst durch die Lederplatten gewiesen, welche naturgemäß nicht groß sein können. Welch reiche Wirkung mit einem einzigen Muster zu erzielen ist, zeigen eine ganze Reihe der ausgestellten Tapeten. Borten, Säulen für architektonische Teilungen, Friese rc. müssen natürlich besonders angesetzt werden. — Neben den Tapeten fertigten die betreffenden Werkstätten eine ganze Reihe anderer Gegenstände in gleicher Technik, bei denen das Leder lediglich als Surrogat für kostbare Stoffe und ähnliches diente: Antependien, Möbelbezüge, Bett- und

Wandschirme, auch Kirchengewänder und anderes, selbst wirkliche Bilder.

Es war eine bedeutende Kunst, „von großem Wissen und Nutzen“, die Fabrikation der Ledertapeten, hoch angesehen und geachtet zu ihrer Zeit, aber gegen Ende des vorigen Jahrhunderts bereits war sie erloschen: die bedruckten Kattun- und Papiertapeten entsprachen mehr dem Geschmack der Zeit und brachten ihr den Todesstoß. Erst in neuerer Zeit beginnt man wieder Ledertapeten zu imitiren. Freilich würde die alte Technik aus rein äußeren Gründen nicht mehr am Platze sein: man ahmt heute die Ledertapeten in Papier nach. Bei unseren heutigen schnell wechselnden Geschmacksrichtungen ist dies unzweifelhaft praktischer: wie lange pflegt heute eine Tapete an der Wand zu sitzen! Durch die Güte der Herren Lieck & Heider konnte eine kleine Kollektion moderner Ledertapeten ausgestellt werden. Die französischen von Balin (Paris) sind im Muster zu zierlich, gehen zum teil auch auf falsche Ziele los, indem man Holzpaneele 2c. nachzuahmen sucht. Die englischen (Jefferson, London) sind charakteristisch für ihre Heimat: halb gotisch, halb japanisch, zum teil recht schön, aber für neuere deutsche Wohnungen nicht recht geeignet. Die Fabrik von Engelhardt in Mannheim lehnt sich an die französischen Tapeten an, die Muster zeigen keine glückliche Verteilung, sind eigentlich nur gewöhnliche reliefirte Papiertapeten. Lieck & Heider selbst nehmen die guten alten Muster mit Verständnis wieder auf, ohne sie direkt zu kopiren: ein durchaus richtiges Verfahren. Daneben profitiren sie von anderen Ornamenten, z. B. japanischen, und verstehen es vortrefflich, die Muster in Farben zu setzen. Es ist gewiß ein gutes Zeichen, daß diese Gruppe moderner Arbeiten dreist neben den alten Stücken aufgestellt werden konnte.

Neben den Ledertapeten hat man schon in früher Zeit eine andere Art der Wandbekleidung hergestellt, welche wohl ursprünglich die teueren, zu gleichem Zweck benutzten Stoffe oder Tapisserien ersetzen sollte: die Flocktapeten. Das Muster wird bei diesen Tapeten einfach mit einem Klebemittel aufgetragen und mit Wollstaub bestreut. Die Wirkung ist eine äußerst glückliche, weit besser als die des modernen Verfahrens das Muster auf grobe Leinwand aufzuschabloniren. Daß diese Technik nicht erst im 17. oder gar 18. Jahrhundert in England oder Frankreich erfunden ist, wie die Handbücher angeben, sondern mindestens hundert Jahr früher schon in Deutschland geübt wurde, lehrt eine alte Tapete aus der Kirche zu Marienfelde bei Berlin, von welcher das Kunstgewerbemuseum und das märkische Provinzialmuseum zu Berlin Stücke besitzen: sie stammt aus der Zeit von 1530—1540.

Von Papiertapeten sind lediglich einige Specimina aus der Empirezeit ausgestellt: sehr gute Stücke in ihrer Art und heute noch recht lehrreich.

In vollem Umfange konnte — gleichfalls zum erstenmal — die sehr bedeutende Sammlung älterer deutscher Buntpapiere zur Ausstellung gelangen: gegen 400 Muster vom Beginn des 17. (Ende des 16.) Jahrhunderts bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Sie sind in technischer und ornamentaler Beziehung durchaus mustergültig und ihre Benutzung dringend wünschenswert. Die moderne Buntpapierindustrie lehnt sich viel zu eng an die alten Stoffmuster an, welche durch eine ganz andere Technik bedingt sind. Anders verfuhren die Alten, deren Muster in freier Zeichnung und mehr oder weniger symmetrischer Anordnung die ganze Fläche bedecken: durch allerlei sinnreiche Vorrichtungen, Einsetzen besonderer Stempel 2c., hat man eine oft überraschende Abwechselung bei einfachster Art der Herstellung hervorgebracht. Zum erstenmal nennt der „Führer“ eine ganze Reihe von Fabriken, die sich aus den Unterschriften der Papiere ergeben haben. Vielleicht regen diese kurzen Notizen zu weiterem Nachsuchen an.

Als besondere Gruppe endlich ist eine Anzahl japanischer gemusterter Leder, Lederpapiere und Ledertapeten, nebst den zu ihrer Herstellung gebräuchlichen Instrumenten ausgestellt, welche die Mannigfaltigkeit und Schönheit der Muster, die Größe der Farbenskala, über welche jenes kunstreiche Volk auch in dieser Industrie gebietet, und die Sorgfalt in der Anfertigung dieser jetzt vielfach bei uns verwendeten Erzeugnisse der japanischen Industrie klar vor Augen stellen.

So bietet auch die neue Ausstellung ein reiches Material der Belehrung und Anregung dar; möchte sie nicht bloß bei Künstlern und Kunstfreunden, sondern auch in den Kreisen der beteiligten Industriellen die nötige Beachtung finden; die Früchte werden dann nicht ausbleiben! P.

Nekrologe.

Alexander Strähuber †. Am 31. Dezember v. J. starb in München der Akademieprofessor Strähuber. Der Vater des Künstlers bekleidete die Stelle eines Stallmeisters bei dem Feldmarschall Fürsten Wrede in dem Marktflecken Mondsee. Derselbe bestimmte den ihm am 28. Februar 1814 geborenen Sohn für den geistlichen Stand. Auf das Gymnasium in München geschickt, verließ Strähuber dasselbe jedoch bereits 1829, um mit des Vaters Zustimmung an die Kunstakademie überzutreten, der damals Cornelius als Direktor vorstand. Seine Studien machte Strähuber unter Rhomberg und insbesondere unter Julius Schnorr von Carolsfeld. In dieser Zeit führte er im Saalbau der königl. Residenz zu München zwei Kompositionen Schnorrs aus dem Privatleben Karls des Großen in enkaustischer Technik aus. Als König Ludwig für den

Dom zu Regensburg eine Anzahl großer gemalter Fenster stiftete, befand sich Strähuber unter den Künstlern, welchen die Herstellung von Kartons hierzu übertragen wurde. Nachmals zeichnete der Künstler auch solche für die Kathedrale in Glasgow. Außerdem machte er sich durch zahlreiche geistvolle Zeichnungen, die er auf Stein und Holz, mit der Feder und in Farben ausführte, bekannt. Dahin gehören namentlich die Zeichnungen zu Luthers „Geistlichen Liedern" (1840), in denen sich reiche Erfindungsgabe und ein höchst entwickelter Schönheitssinn bekunden. Nicht minder anerkennenswert sind seine Illustrationen zur Cottaischen Bilderbibel. Eine langjährige Thätigkeit entwickelte Strähuber als Gehilfe Kaulbachs, dessen „Hunnenschlacht" er für den Stich zeichnete und von dessen Kartons er die meisten in Farben auszuführen hatte. Wie viel Tüchtiges Strähuber auch schon geschaffen, wie hoch er von Künstlern und Publikum geschätzt ward, von seiten des Staates fanden seine Verdienste gleichwohl erst spät Würdigung. Nachdem ihn die Akademie 1853 zu ihrem Ehrenmitgliede gewählt, erhielt er erst neun Jahre später die bescheidene Stelle eines Korrektors in der Antikenklasse und 1865 Titel und Rang eines königl. Professors und endlich 1879 das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens vom heil. Michael. Nervöses Kopfleiden veranlaßte ihn im vorigen Herbst, um längeren Urlaub nachzusuchen, der ihm denn auch gewährt wurde. Ein begeisterter Anhänger der idealen Kunst und strenger Vorkämpfer der historischen Richtung, stand Strähuber in der Akademie ziemlich isolirt, wenn auch sein edler Charakter und sein tüchtiges Können gebührende Anerkennung fanden. Den Verlust seines Augenlichtes in seinen letzten Lebenstagen ertrug er mit der Geduld und Hingebung eines strenggläubigen Katholiken.

Carl Albert Regnet.

Todesfälle.

Gustav Doré ist am 22. Januar in Paris infolge einer Lungenentzündung gestorben.

Georg Howaldt, Bildhauer und Erzgießer in Braunschweig, ist dort am 20. Januar im Alter von 81 Jahren gestorben.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Z. **Von dem Sammelwerk von Julius W. Braun „Schiller und Goethe im Urteil ihrer Zeitgenossen"** ist unlängst im Verlage von Friedrich Luckhardt in Berlin der erste Band der zweiten Abteilung erschienen, welcher die Goethe und seine Werke betreffenden Zeitungskritiken, Berichte und Notizen aus den Jahren 1773—1786 bringt. Da voraussichtlich in den folgenden Bänden, über deren Zahl noch nichts bestimmt zu sein scheint, auch die zeitgenössischen Kritiken über die Kunstschriften Goethe's folgen werden, so hat die interessante Sammlung auch kunstlitterarische Bedeutung, weshalb wir an dieser Stelle darauf aufmerksam machen wollen. Der vorliegende Band enthält in dieser Richtung eine aus den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" vom 4. Dez. 1772 abgedruckte Empfehlung der Goethe'schen Schrift „Von deutscher Baukunst". Die Anzeige beginnt mit einem Wunsch, den man auch in unseren Tagen sich oft versucht fühlt auszusprechen, daß uns nämlich öfters gleiche Schriften von so mäßiger Bogenzahl und so vollhaltigem Gewichte zu Gesichte kämen, und sie schließt folgendermaßen: „Wir empfehlen diese kleine Schrift sowohl in Ansehung ihrer Grundsätze, als des wahren Genius, der durch die kleinsten Teile durchzieht, allen Verehrern der Kunst! Und allen Theoristen mag sie dann ein kurzer Metallzylinder sein, um langen Drat akademischer Weisheit daraus zu ziehen, mit dem man das Gebiet der deutschen Kunst, wie mit den Riemen der Königin Dido von Osten, Westen, Süden und Norden umspann". Im übrigen enthält der von der Verlagshandlung trefflich ausgestattete Band die Kritiken über jene epochemachenden Jugendarbeiten des Dichters, und sind darunter besonders zahlreich die über „Werthers Leiden" vertreten. Man erkennt daraus aufs neue, in welche ungeheure Aufregung die damalige Welt durch das Erscheinen des merkwürdigen Buches versetzt ward. Brauns Sammelwerk, dessen drei erste Bände die Kritiken über Schiller und seine Werke enthalten, nennt sich eine Ergänzung zu allen Ausgaben der beiden Dichter, und in der That ist damit eine längst empfundene Lücke in der Goethe-Schiller-Litteratur ausgefüllt.

R. B. **Die Nürnberger Stadtmauern** haben bekanntlich so viel malerische Reize, daß sie jeden Freund der Kunst in hohem Grade anregen, und wohl selten verläßt ein fremder Künstler die Stadt, ohne einige Partien der Stadtmauern in sein Skizzenbuch gezeichnet zu haben. Oft genug haben einzelne Teile derselben die Motive für größere Gemälde abgegeben. Schon Erhard und J. A. Klein, dann Max Bach und besonders Lorenz Ritter haben eine Anzahl Partien von derselben in Radirungen dargestellt. Doch sind das alles nur sehr wertvolle Bruchstücke aus dem kostbaren und einzig in seiner Art dastehenden Ganzen, dem bedeutsamsten Schmuck der schönen Stadt Nürnberg. Den ersten Versuch einer bildlichen Darstellung eines Rundgangs um die Nürnberger Stadtmauern machte R. Bergau, indem er 29 Blatt Photographien (in Quart) durch Joh. Hahn aufnehmen ließ, zusammenstellte und mit einer historischen Einleitung versehen im Jahre 1871 publizirte. Dieses Werk hat jedoch seines hohen Preises wegen nur wenig Verbreitung gefunden. Es ist daher nur mit Freude zu begrüßen, daß der Maler A. Mattenheimer, früher in Nürnberg, jetzt in München, ein ähnliches Werk in klein Oktav publizirt hat. Derselbe hat genau nach Hahnschen und andern Photographien 23 Ansichten der äußeren Seite der Stadtmauer gezeichnet und diese in Lichtdruck reproduziren lassen. Wenn seine künstlerischen Zuthaten zu den Photographien auch überaus geringfügig sind — die Unterschriften sind nicht immer richtig — so ist seine kleine, mit Geschick zusammengestellte und liebevoll ausgeführte Sammlung doch immer geeignet, auch dem Fernstehenden eine Vorstellung von den hohen malerischen Schönheiten der Nürnberger Stadtmauern zu geben. Freilich bleibt dabei noch immer der Wunsch rege, es möchte ein Künstler von dem Range eines Lorenz Ritter sich entschließen einen ähnlichen, möglichst vollständigen Cyklus in malerischen Radirungen zu schaffen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

C. v. F. **Unter dem Titel: „Ecole pratique d'archéologie et d'histoire de l'art"** ist seit Ende v. J. am Louvre eine Art Hochschule für archäologischen Unterricht im weitesten Sinne des Wortes eröffnet worden, die ihre Entstehung noch der Initiative des gewesenen Kunstministers Ant. Proust verdankt. Ursprünglich handelte es sich darum, nur für die jungen Gelehrten, die sich dem Berufe von Konservatoren an den Museen des Landes widmen wollen, einen Unterricht, verbunden mit praktischen Demonstrationen angesichts der Monumente zu schaffen, da dieser bekanntlich an den französischen Universitäten wegen des durchgängigen Mangels an dem betreffenden Unterrichtsmaterial (Abgüssen und anderen archäologischen Behelfen) im Argen liegt. Im weiteren Verlaufe wurde dann das Programm in dem Sinne erweitert, daß die Kurse an der neuerrichteten Schule nicht bloß für Schüler der obigen Kategorie bemessen, sondern — wie ja in Frankreich der höhere Unterricht überhaupt — öffentlich und allgemein zugänglich sein sollen. Mit dieser Erweiterung wollte man vorzugsweise den Studirenden der übrigen Spezialschulen, deren Studien wenigstens teilweise auch in dieses Fach schlagen, Gelegenheit zur Benutzung der neuen Schule bieten, also den Schülern der Ecole des Chartes, an welcher die Archivare, Bibliothekare und Paläographen des Landes gebildet werden, denen der Ecole normale, woraus sich bisher vorzugsweise die Mitglieder der französischen archäologischen Schulen zu Rom und Athen rekrutirten, denen der Ecole des hautes études an der Sorbonne, die bisher das eingehende,

soweit möglich mit praktischen Demonstrationen verbundene wissenschaftliche Studium der klassischen Archäologie allein vertrat, endlich auch denen der Ecole des langues vivantes orientales, die das Konsulatspersonal für den Orient heranbildet, das ja — wie neuerlich erst wieder die chaldäischen Ausgrabungen Mr. de Sarzecs beweisen — der Kenntnisse auf diesen Gebieten auch oft bedarf. — Aber auch Zuhörer aus den Kreisen des Publikums (sogen. „auditeurs libres" im Gegensatz zu den eigentlichen „élèves inscrits") sind zu den Vorlesungen und Übungen zugelassen. Vorläufig sind folgende Kurse festgesetzt: Alex. Bertrand, Konservator am prähistorischen Museum zu St. Germain, liest über gallische und gallo-römische Antiquitäten; Mr. Pierret, Konservator der ägyptischen Abteilung, über die Monumente des alten Reichs, Révillout, Hilfskonservator an derselben, über die demotischen Papyri und über das ägyptische Recht, nach den Dokumenten der Louvresammlung; E. Ledrain, Kustos der Abteilung für orientalische Altertümer, wird einen Kursus über phönizische und aramäische Epigraphie und einen über assyrische Archäologie halten, Fél. Ravaisson endlich, Konservator der Antiken, die Geschichte der griechischen und römischen Plastik behandeln. — Zu gleicher Zeit mit dieser Institution, welche die wissenschaftliche Nutzbarmachung der Sammlungen des Louvre bezweckt, hat sich auch ein Verein von Männern der Litteratur und Kunst gebildet, dessen Absicht es ist, das große Publikum zur Kenntnis und zum Genuß der Kunstschätze, die das Nationalmuseum birgt, in größerem Maße und unter besserer Anleitung heranzuziehen, als dies bisher der Fall war. Dieser Zweck soll durch öffentliche Vorträge erreicht werden, die in den Sälen, vor den Kunstwerken, auf die sie sich beziehen, allsonntäglich abgehalten werden.

Kunsthistorisches.

Funde am Euphrat. In einer der letzten Sitzungen der Geographischen Gesellschaft sprach Professor Kiepert über die neuerdings erfolgte Auffindung großartiger Skulpturen an den Ufern des Euphrat, in den Gebirgen des Antitaurus. Von dem Vorhandensein dieser Baudenkmäler einer vorchristlichen Kultur war durch einen in Kurdistan lebenden Europäer, einen Herrn Sester, Mitteilung hierher gelangt; man hielt dieselbe aber zuerst für die Erfindung eines müßigen Kopfes, bis sich allmählich doch mancherlei von dem Behaupteten als wahr oder doch höchst wahrscheinlich herausstellte. Ein Stipendium seitens der königl. Akademie der Wissenschaften machte es in neuester Zeit dem Dr. Puchmann möglich, die so interessante Gegend zu erforschen, und er fand, nachdem die Auffindung der am linken Ufer des Euphrat vermuteten Altertümer nicht gelungen war, auf dem rechten Ufer in der Nähe Kumurds, des alten Komazene, in einem vegetationsreichen Stufenlande, seine kühnsten Erwartungen übertroffen. Hunderte von wertvollen Bauwerken, Inschriften, plastisch aus dem Fels gearbeitete und alleinstehende Figuren bis zu 25 Fuß Höhe bilden wahre Fundstätten für die archäologische Forschung. Schon Graf Moltke, der 1839 als Artilleriekapitän im Auftrage der preußischen Regierung Kleinasien, Kurdistan und Armenien bereiste, hat die Spuren vorchristlicher Kultur an den Ufern des Euphrat entdeckt, allerdings richtete sich sein Augenmerk vornehmlich auf Befestigungswerke und Brückenbauten, die, wie er annahm, von den Römern angelegt waren. Wäre ihm mehr Zeit vergönnt gewesen, so würde vielleicht schon damals eine der größten archäologischen Entdeckungen gemacht worden sein. Nach dem bis jetzt Ermittelten sind die Denkmäler assyrischen Ursprungs oder genauer in einem dem assyrischen verwandten Reich, über das die Geschichte wenig oder gar keine Aufklärung giebt und das wahrscheinlich nur kurze Zeit bestanden hat, errichtet worden. Fast zweifellos erscheint es, daß die Menge der aufgefundenen und noch heute unentdeckten Skulpturen innerhalb eines einzigen Jahrhunderts entstanden ist und ein Nationalheiligtum, vielleicht die Grabstätte eines Königshauses, gewesen ist. Die Inschriften in den Felsen sind in griechischer Sprache Die Kolossalmonumente bedecken ganze Berge, bis zum Gipfel hinauf. Schw. M.

C. v. F. **In Pompeji** ist jüngst ein Hausaltar (Lararium) aufgedeckt worden, der nach Anordnung und Erhaltung eines der merkwürdigsten Denkmäler dieser Art darstellt, die auf uns gekommen sind. Der als Aufstellungsort für die Schutzgenien des Hauses dienende eigentliche Schrein stand in einer von zwei Säulen eingefaßten Nische, deren Hinterwand eine Freske schmückt, Fortuna zwischen zwei in Gestalt von Jünglingen gebildeten Laren darstellend, deren jeder aus einem hoch erhobenen Trinkhorn eine Flüssigkeit in ein Gefäß schüttet, das er in der anderen Hand hält. In den Kompartimenten des Altarschreines selbst standen sieben Statuetten, von denen sechs an Ort und Stelle aufgefunden wurden, während die siebente wohl von den fliehenden Bewohnern des Hauses mitgenommen worden war. Die aufgefundenen Statuetten sind ein Apollo Kitharödos, ein Aeskulap, Merkur, Herkules und zwei Laren, die letzteren auch hier als Jünglinge dargestellt. Es sind Bronzefiguren, an denen das Beiwerk aus Silber, teilweise auch aus Elfenbein gebildet ist, und von denen drei hohen Kunstwert besitzen, während die übrigen unbedeutender, alle aber durch die wunderschöne saphirblaue Patina ausgezeichnet sind. Merkwürdig ist, daß die Statuette des Aeskulap ursprünglich einen Merkur dargestellt hatte und erst hinterher durch Beifügung der für erstere Gottheit charakteristischen Gewandung und ihrer Attribute in diese umgewandelt worden ist.

C. v. F. **Bei den Ausgrabungen auf der Akropolis** zu Athen, welche die griechische archäologische Gesellschaft unternommen hat, ist neuerlich eine Hera- oder Aphroditestatue von etwa halber Lebensgröße aufgefunden worden. Die rechte Hand fehlt, die linke hielt einen — nicht mehr vorhandenen — Gegenstand, vielleicht eine Taube. Der Kopf ist vollkommen erhalten, seine noch harten Züge deuten auf die Epoche vor Phidias als Entstehungszeit des Werkes. An den Gewandsäumen, Sandalen, Haaren und Augen sind Spuren von Bemalung vorhanden. Ein zweiter Fund an gleicher Stelle ergab eine zierliche weibliche Statuette von etwa 20 cm Höhe aus Porosstein. — Man hofft auf reichere Ausbeute, wenn sich die Ausgrabungen auf die Nordseite des Theseion erstrecken werden, wo von früheren Zeiten her große Schutthaufen aufgehäuft sind.

C. v. F. **Die Ausgrabungen am Aeskulaptempel zu Epidaurus** haben wertvolle Funde ergeben: vorerst an der Ostseite desselben eine römische Imperatorenstatue, deren Kopf bisher fehlt, sowie ein Basrelief: Aeskulap auf einem Throne sitzend; sodann an der Westseite sechs Nereiden, aus dem einen Giebelfeld herrührend, vier davon von Hippokampen getragen, zwei auf den Wellen hingestreckt. Den ersteren fehlen bloß die Köpfe, die letzteren sind zur Hälfte erhalten. Die Schönheit der Typen und die Vollendung des Machwerks weisen auf die Blütezeit der attischen Schule.

Konkurrenzen.

C. v. F. **In dem Konkurs für den Restaurationsbau der Sorbonne**, über dessen Ausschreibung in Nr. 37 der Kunst-Chronik des vorigen Jahrgangs berichtet wurde, haben die Architekten Nenot, Larche, Ballu und Formigé die vier Preise gewonnen. Der erste war bekanntlich auch Sieger im Konkurs um das Viktor-Emanuel-Denkmal, der letztere errang im Verein mit dem Bildhauer Coutan den Preis in dem um das Monument für die Constituante, das in Versailles errichtet werden soll.

Personalnachrichten.

Professor Moriz Thausing in Wien ist zum korrespondirenden Mitgliede der Belgischen Akademie in Brüssel erwählt.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Bronze-Ausstellung im Österreichischen Museum.** Im nächsten Sommer wird im Österreichischen Museum zu Wien eine Spezialausstellung von Bronzearbeiten stattfinden, welche den Zweck hat, den Entwickelungsgang dieses gesamten Kunstzweiges von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart so vollständig wie möglich zur Anschauung zu bringen. Die Einteilung wird folgende sein: 1. Prähistorisches aus Europa, einschließlich des Etruskischen, aus Amerika u. s. w.; 2. Ostasien; 3. Ägypten; 4. Griechische und römische Kunst; 5. Byzanz nebst den griechisch-slavischen Ländern; 6. Mohammedanische Kunst; 7. Christliches Mittelalter; 8. Renaissance. — Die

modernen Bronzen bilden eine spezielle, auch räumlich gesonderte Abteilung. Von seiten des kaiserl. Hofes und zahlreicher Kunstfreunde wurde die Unterstützung des gewiß höchst instruktiven Unternehmens in liberalster Weise zugesichert.

C. v. F. **Die Sammlung Jones in London.** Im Frühling vor. Jahres war dem South-Kensington-Museum durch Vermächtnis des Mr. Jones, eines reichen Armeekleiderlieferanten, eine Sammlung anheimgefallen, wie sie wohl — wenigstens ihrem materiellen Werte nach — die Liberalität eines Privatmannes selten oder noch nie einem öffentlichen Institute zugewandt hat, denn ihr Schätzungswert beläuft sich — wenn man die bei der Versteigerung der Kunstschätze aus Hamilton Palace erzielten Preise zur Richtschnur nimmt — auf etwa 300 000 Pfund. In den letzten Wochen nun ist die Sammlung dem öffentlichen Besuch geöffnet worden, und zwar den Bestimmungen der Schenkung gemäß als Ganzes in zwei weiten Galerien aufgestellt. Außer einer Anzahl von Gemälden und Miniaturen verschiedener Schulen und Epochen ruht ihr Schwerpunkt vorzugsweise auf Erzeugnissen des französischen Kunstgewerbes aus der Zeit der drei Ludwige, denen sich einige gewählte Limousiner Emails, eine Sammlung von Meißener und Chelseaer Porzellan und Skulpturen in kostbarem Material, als Rosso antico, Porphyr, Alabaster und Marmor von Falconet, Clodion, Houdon und anderen französischen Meistern des 18. Jahrhunderts, sowie einige italienische Seicentobronzen anschließen. — Unter den Gemälden, in deren Auswahl sich die Vorliebe für irgend eine besondere Schule nicht verrät und die auch sonst in ihrem Wert sehr ungleich sind, finden sich eine Madonna von Crivelli, zwei Bildnisse von Cornelius Jansen, ein Interieur von Mieris, eine Marine von Van der Velde, ein Tierstück von Weenix, ein Porträt von Mignard, ein Watteau, einige Fragonards und Bouchers und etwa ein halbes Hundert Bilder der englischen Schule des vorigen und gegenwärtigen Jahrhunderts. Die Miniaturen zeigen die Berühmtheiten des Hofs Ludwigs XIV. und XV. und sind zumeist von der Hand Petitots. — Unter den Möbelstücken finden sich Werke der ersten Meister dieses Kunstgenres, das ja zu jener Zeit par excellence hoffähig war. Von Boulle ist u. a. ein Prachtschrank von über fünf Fuß Höhe da, nach einem Entwurf Berains gefertigt, mit Bronze- und Schildkroteinlagen und Ormoulubeschlägen, und der Chiffre Ludwigs XIV. in den Feldern der Thüre. Von Phil. Caffieri findet sich ein bezeichnetes Werk: eine Pendeluhr im Stil Ludwigs XV. in Ormoulu; ihm zugeschrieben wird überdies ein Schreibtisch in chinesischem Lack mit Goldbronzebeschlag; von Gouthière ein paar fünfarmige Kandelaber, getragen von einem Satyr und einer Nymphe, nach Entwurf Clodions, und ein Paar Wandleuchter in Gestalt eines flötespielenden Putto's. Von den kostbaren Marqueteriearbeiten, wie sie zur Zeit Ludwigs XVI. von deutschen Meistern, unter denen die Oeben, Roentzen und Riesener den größten Ruf genossen, geliefert wurden, sind insbesondere ein Schreibtisch Marie Antoinettens von dem erstgenannten, und ein Sekretär und Schrank von dem zweiten als Prachtstücke hervorzuheben, die es mit ähnlichen Arbeiten in der Sammlung des Mobilier National zu Paris in jeder Richtung aufnehmen. Überaus wertvoll ist sodann eine vollständige Suite der Erzeugnisse von Sèvres, von dem Entstehen der Fabrik im Jahre 1756 bis zur Gegenwart herab. Eine reiche Auswahl von Gegenständen der Goldschmiedekunst und Bijouterie, wie Dosen, Bonbonnieren, Taschenuhren und dergl. vollenden das Inventar der Sammlung, die in ihrem Ensemble von über 600 Nummern ein selten vollständiges und reiches Bild der französischen Kleinkunst im 17. und 18. Jahrhundert gewährt.

C. v. F. Henri Cernuschi, der in Frankreich naturalisirte Mailänder Mazzinist, welcher zur Zeit des deutsch-französischen Kriegs in der Verwaltung der Bank von Frankreich und seither als Verfechter der Doppelwährung eine Rolle spielte, hat auf großen Reisen im Orient eine der bedeutendsten Sammlungen japanischer und chinesischer Kunstgegenstände zusammengebracht, die Paris besitzt. Er hat dieselbe jüngst bei dem Bankett, das aus Anlaß des Schlusses der Ausstellung der Union centrale stattfand, samt dem Hôtel am Parc Monceau, das er zur Aufstellung seiner Kunstschätze eigens erbaut hatte, der Stadt Paris als Vermächtnis angeboten, und sich bloß deren Nutznießung für Lebenszeit vorbehalten. — Der Wert des großmütigen Geschenkes beläuft sich auf mehrere Millionen.

x. **In Reichenberg in Böhmen** ist ein Kunstgewerbemuseum im Entstehen begriffen, dessen Grundstock der Freigebigkeit der Familie Liebig zu verdanken ist. Die Großindustriellen Heinrich und Johann v. Liebig haben dem Institut eine Vorbildersammlung und andere Gegenstände von kunstgewerblichem Interesse überwiesen. Man hofft die Jahreseinnahme mit Unterstützung des Staates, der Stadt und der gewerblichen Korporationen in kurzem auf 10 000 Gulden zu bringen und beabsichtigt, sobald dies Ziel erreicht ist, einen wissenschaftlich gebildeten Kustos mit 2500 Gulden Gehalt anzustellen, um unter dessen Leitung und Aufsicht das junge Institut in volle Wirksamkeit treten zu lassen.

Vermischte Nachrichten.

S. **Die Festversammlung der archäologischen Gesellschaft zu Berlin** zu Ehren Winckelmanns mußte im vorigen Jahre statt am 9. schon am 1. Dez. stattfinden, da die Räume des Architektenhauses durch die Weihnachtsmesse in Anspruch genommen waren. Herr Curtius begrüßte die zahlreich erschienenen Mitglieder und anwesenden Gäste, unter denen sich der Kultusminister von Goßler befand, und legte zunächst das 42. Festprogramm: „Die Befreiung des Prometheus" von Dr. Arthur Milchhöfer vor. Sodann gedachte der Vorsitzende des schmerzlichen Verlustes, den auch die Gesellschaft durch den Tod des Geh. Ober-Reg.-Rats Goeppert im Laufe des Jahres erlitten hat. Endlich wies derselbe auf die zur Feier des Tages im Saale ausgestellten Kunstgegenstände hin: die im Maßstabe 1:10 jetzt vollendeten Restitutionen der beiden Giebelfelder des Zeustempels von Olympia, welche Herrn Bildhauer Richard Grüttner verdankt werden; die Tafeln der ersten Lieferungen des bei Asher erscheinenden Prachtwerks: Das Cabinet Sabouroff; das eben beendigte, bei Wasmuth erschienene Werk: Die Funde von Olympia, in einem Bande. Von den in Veröffentlichung begriffenen attischen Karten lag der Abdruck von vier Sektionen (Athen-Hymmettos, Athen-Peiräeus, Kephissia, Pyrgos) und die Aufnahme der Sektionen Pentelikon und Spata vor. — Herr Suphan sprach über Winckelmanns Bedeutung für die deutsche Bildung und Litteratur, welche darin zu Tage tritt, daß alle namhaften Schriftsteller seiner und der nächsten Generation sich verschieden zu ihm stellen und dabei sich selbst künstlerisch und menschlich charakterisiren. Herders Verhältnis zu Winckelmann stellt sich am schönsten dar in dem „Denkmal Johann Winckelmanns", einer durch das erste Preisausschreiben der hessischen Gesellschaft der Altertümer vom Jahre 1777 veranlaßten Schrift, die nach dem im vorigen Jahre in Kassel aufgefundenen Originalmanuskript (in Herders Nachlaß in Berlin befindet sich eine Kopie vom Jahre 1778 und der erste Entwurf) kürzlich von Dr. Albert Duncker veröffentlicht worden ist. Herder hat Winckelmanns Schriften, besonders die Geschichte der Kunst des Altertums, früh zum Gegenstande eingehendster Studien gemacht, aus denen seine Vorstellungen von der hellenischen Welt und vom Kunstschönen erwachsen sind. Ein gleichgestimmtes enthusiastisches Gemüt, hat er Winckelmanns Kunstandacht damals in sich aufgenommen und zeitlebens diese Jugendstimmung und mit ihr die bewundernde Pietät eines Schülers gegen Winckelmann bewahrt, unbeirrt durch mancherlei gewichtige Bedenken gegen Winckelmanns historisches System, die er, um sie Winckelmann selbst zu unterbreiten, schon in Riga formulirt hatte. In seinen ersten Schriften ist Herder ein begeisterter Verkünder des griechischen Kunstideals und der Größe Winckelmanns, dessen säkulare Bedeutung für unsere Kultur, Litteratur und Sprache er zuerst erfaßt und mit landsmannschaftlichem Stolze gepriesen hat. Derselbe Geist herrscht in dem „Denkmal" und in allen späteren Manifestationen, in denen die Winckelmann-Verehrung des jüngeren Geschlechts einen klassischen Ausdruck gefunden hat. — Herr Hauptmann Steffen sprach über die Resultate seiner topographischen Aufnahmen in Argolis, welche durch zwei Kartenblätter, Argolis mit Mykenä und dem Heräon (1:12000) und die Akropolis von Mykenä (1:750) nebst den Befestigungen von Tiryns (1:2000) enthaltend, veranschaulicht wurden. Da Mykenä's Lage im äußersten Winkel von Argos der Atridenburg für Beherrschung der Inachos-Ebene nur untergeordnete

Bedeutung zuweist, den eigentlichen Mittelpunkt der Ebene in geographischer wie militärischer Beziehung vielmehr Argos bildet, so muß ein starkes Mykenä neben Argos auf einem Gegensatz zwischen beiden beruhen, einem Gegensatz, den die Sage in der Gegenüberstellung der Prötiden von Argos und der Perseiden von Mykenä, Midea und Tiryns andeutet. In der That stammen die Ringmauern von Tiryns und Mykenä, wie die völlige Identität ihrer Anlage zeigt, aus derselben Epoche. Bei Mykenä aber ist neben dem ältesten kyklopischen Baustil der entwickeltere Stil einer jüngeren Epoche wahrzunehmen, welche die Sage von den Pelopiden her datirt, einer zweiten Gruppe asiatischer Einwanderer, welche, über den Isthmus kommend, die Perseidenburg von Mykenä eroberten und zu einer großartigen Offensivposition gestalteten. Daß das Mykenä der Pelopiden seine rückwärtigen Verbindungen mit Korinth hatte, darüber läßt das wieder aufgefundene Hochstraßennetz der heroischen Zeit keinen Zweifel. Von den drei durch die Hauptthäler des Gebirges vorgeschriebenen Wegen hatten die Eroberer den strategisch günstigsten, d. h. den mittleren gewählt, der in fast gerader Linie an dem Burgfelsen von Mykenä vorüberführt und einer Streitmacht auch die beiden andern, nur 5 resp. 7 Kilometer abliegenden Débouchéen sicherte. Von diesen drei bisher völlig unbekannten Hochstraßen, die sich unter den Mauern von Mykenä vereinigten, sind sehr ausgedehnte Reste gefunden worden. Eine vierte ging von hier nach dem Heräon, gleichfalls aus zahlreichen Spuren erkennbar. Auch die Schwäche der Nordostecke der Burg, welche bei geringer Frontausdehnung an zwei Seiten durch Bergabhänge überragt wird, spricht dafür, daß man einen Angriff vom Gebirge her nicht fürchtete. Aus dem Bedürfnis der Raumgewinnung, sowie aus fortifikatorischen Gründen ergab sich die Notwendigkeit einer unteren Stadtbefestigung, welche indes nur einen Teil der Stadt umfaßte. Dagegen gehört zur Vervollständigung der Festungsanlagen eine ganze Reihe detachirter Forts, meist auf polygonalen Quadern erbaute Türme, welche bogenförmig die ganze zwei Meilen lange Front des Grenzgebirges umspannten und das Mißverhältnis schwinden lassen, welches Thukydides zwischen der geringen räumlichen Ausdehnung der Atridenburg und ihrer universalhistorischen Bedeutung fand. — Die Mauern von Mykenä sind wie die von Tiryns ihrer Masse nach aus unbehauenen Blöcken erbaut, dann aber in einer späteren Epoche auf etwa ein Drittel ihres Umfanges teils zur Sicherung gegen Erklettern, teils zum Schmucke mit behauenen Blöcken bekleidet worden. Die detachirten Befestigungen sind fast alle im Stil dieser jüngeren Epoche gebaut. An besonders stark profilirten Stellen hat Mykenä wie Tiryns Doppelmauern mit Längsgalerien in der inneren Mauer, aus welcher die Besatzung auf die äußere niedrigere Mauer treten konnte. Quer durch den Hauptwall liefen bei beiden Ringmauern Ausfallpforten (Poternen), welche bei der geringen Anzahl Thore und dem Fehlen des Festungsgrabens eine Notwendigkeit waren. Die Stützmauer östlich vom Löwenthor gehört zur ursprünglichen Anlage, so daß die Gräberschachte von vornherein in den Felsen getrieben sein müssen. Der Plattenring aber, der die Ecken der Gräberschachte schneidet, ist jüngeren Datums und hat keine fortifikatorische, sondern nur die Bedeutung eines Temenos. Seinetwegen mußte die Ringmauer auf der Westseite etwas nach Westen verschoben werden, um einen Rondengang zwischen dieser und der Stützmauer des Plattenringes herzustellen. Die Gräber sind also jünger als die ursprüngliche Anlage der Perseidenburg, aber älter als der Plattenring. Der Atridenpalast ist nicht mit Schliemann in den Gebäuderesten südlich des Plattenringes zu erkennen, sondern auf dem Gipfel der Burg, wo großartige Fundamentmauern nachweisbar sind. — Herr Mommsen las über die ehemals Hamiltonsche jetzt Berliner Excerptenhandschrift Nr. 458, das Kollektaneenbuch des Pietro Donato, der von 1429—1447 den Bischofssitz von Padua inne hatte. Soweit sie aus Schriftstellern entlehnt sind, sind diese Kollektaneen ohne wesentliche Bedeutung: die Chronik des Rufius Festus, die Schrift Frontins über die römischen Wasserleitungen, Varro's Preis des italischen Weizens, einzelne Briefe Cicero's und Cassiodors und bei Sallustius eingelegte Stammbäume der Catonen und Scipionen wechseln mit Gedichten Virgils, aber auch Petrarca's und eines gewissen Franziskus Fianus. Griechisches findet sich fast nur in lateinischer Übersetzung, so Appians Bericht über den Triumph des Pompejus und der angebliche Brief Plutarchs an Trajan. Im Vordergrunde stehen die Inschriften, unter diesen eine, welche wahrscheinlich nur in dieser Handschrift erhalten ist und die Kunde des Umbaues der Thermen in Rheims durch Konstantin den Großen aufbewahrt hat. Weitaus die Mehrzahl der Inschriften gehört nach Rom und Oberitalien und sie stammen zum größten Teil aus den Sammlungen des Ciriaco de' Pizzicolli, gewöhnlich nach seiner Vaterstadt Cyriacus von Ancona genannt, der vor vier Jahrhunderten die ersten wissenschaftlichen Reisen zur Erforschung des klassischen Altertums unternommen hat. Obwohl Cyriacus nur zu den Halbgelehrten gehört (er war Kaufmann) und durch seine lückenhafte Kenntnis der griechischen und lateinischen Sprache sowie gelegentlich auch durch eine auf Fälschung hinauskommende Behandlung und Ergänzung der Inschriften den gleichzeitigen und späteren Mitforschern zu strengem Tadel Veranlassung gegeben hat, so hat er doch durch seine energische Sammelthätigkeit der Wissenschaft außerordentlich genutzt, und der fast vollständige Verlust seiner Abschriften und Zeichnungen, die er in Oberitalien, Neapel, Campanien, Apulien, Dalmatien und Griechenland, am Athos, auf den Inseln des thracischen und ägäischen Meeres, in Kreta und Vorderasien zusammengebracht hat, Sammlungen, die einst drei große Bände füllten, jetzt aber, von acht Blättern in der vatikanischen Bibliothek abgesehen, nur aus unvollkommenen Abschriften, Auszügen und alten Drucken bekannt sind, ist im Interesse der Epigraphik und Archäologie sehr zu bedauern. Diesen Sammlungen des Cyriacus sind also auch die Aufzeichnungen des Pietro Donato größtenteils entnommen, stehen aber an Alter und Ursprünglichkeit allen sonst bekannten voran. Ein Teil derselben, die jetzt siebente Lage des Bandes (ursprünglich ein selbständiger Quinternio), rührt sogar von Cyriacus' eigener Hand her, wie sich dies aus der Überschrift der Rückseite des ersten Blattes: R. D. Petro episcopo Patavino Kyriacus Anconitanus und einer Vergleichung der Schriftzüge dieses Quinternio mit der Handschrift des Cyriacus ergiebt. Auch auf Blatt 121 der Handschrift hat Cyriacus in die Adversarien seines Freundes — er verkehrte im Hause des Bischofs auf seiner oberitalischen Inschriftenreise im Jahre 1443 — eine Bemerkung über das Digamma eingetragen. Was er dem Bischof von dem Epigramm berichtet, welches Hesiod apud Heliconem in tripode Musis ipse dicarat, und das Cyriacus ἐν Θεσσαλονίκῃ in marmore Atticis consculptum litteris gelesen haben will, ist außer der aus Gellius entnommenen Ortsangabe und dem der Planudischen Anthologie entlehnten Epigramm alles eigene Erfindung des Schreibers. Auch die eigenhändigen Aufzeichnungen des Cyriacus bieten in der Hauptsache nur Bekanntes; doch machen die eingestreuten Zeichnungen nach antiken Bau- und Kunstwerken, namentlich die am 6. April 1436 aufgenommene Ansicht der Westfront des Parthenon mit den Giebelfiguren, bei aller ihrer Flüchtigkeit und Mangelhaftigkeit davon eine Ausnahme. Denn wenn diese Zeichnungen auch anderswoher schon bekannt waren, so zeigen doch die jetzt wieder entdeckten Originale, in wie hohem Grade ungenau und entstellt die bisher bekannten Kopien waren. Somit haben die bis vor wenigen Wochen schlechthin unbekannten Kollektaneen des Pietro Donato nicht bloß ein hohes kulturgeschichtliches Interesse, sondern bieten der Epigraphik wie der Archäologie auch realen Gewinn, und der Band der Hamiltonschen Excerpta wird unter den Handschriftschätzen Berlins stets einen hervorragenden Platz behaupten. — Zum Schluß sprach Herr Curtius über die Modelle der beiden Giebelgruppen des Zeustempels zu Olympia. Auf keinem Gebiete der Denkmälerkunde, so führte der Vortragende aus, ist seit Winckelmann so viel gearbeitet und so viel gewonnen worden, wie auf dem des hellenischen Tempelbaues und der hellenischen Tempelplastik. Winckelmann selbst hatte von einem griechischen Tempelgiebel noch keine Vorstellung, denn erst nach den Endeckungen von 1811 wurde es möglich, eine ganze Giebelgruppe so vollständig herzustellen, wie der äginetische Westgiebel aus Thorwaldsens Atelier hervorging. Eine neue Epoche auf diesem Gebiet bezeichnet die Aufdeckung von Olympia, welche nicht weniger als drei im ganzen vollständige Giebelgruppen geliefert hat: die des Megarer-Schatzhauses und die beiden Giebelkompositionen des Zeustempels. Die Wichtigkeit der letzteren beruht darauf, daß sie schon im Alter-

tum genau beschriebene Werke namhafter Meister waren, daß sie einer genau zu begrenzenden Zeit und zwar der allerwichtigsten Entwickelungsperiode griechischer Plastik, der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, angehören, daß sie bei aller Verwandtschaft des Stils doch die größte Verschiedenheit untereinander zeigen und daß sie endlich Gegenstand einer öffentlichen Konkurrenz gewesen sind. Das Wort ἀκρωτήρια auf die Dekoration von Giebelspitze und Giebelwerken zu beschränken, liegt kein Grund vor; wir sind vielmehr berechtigt, darunter die plastischen Arbeiten im Giebelfelde und auf demselben zu verstehen. Auch ist bei Pausanias noch eine Überlieferung zu erkennen, daß der Urheber des Westgiebels den zweiten Preis erhalten habe. Zum Schluß machte der Vortragende an den beiden Giebelmodellen die Übereinstimmung sowie die Verschiedenheit der beiden Kompositionen anschaulich.

⁑ **Abgüsse vom Schleswiger Altar Hans Brüggemanns.** Der durch seine gelungenen Abgüsse aus der Kirche zu Gelnhausen bekannte Bildhauer Maßler in Hannover hat jetzt auch von dem Schleswiger Altar, dem berühmten Werke des Bildschnitzers Hans Brüggemann, Abformungen gemacht. Von der Abformung des gesamten, aus 20 größeren und kleineren figurenreichen Gruppen bestehenden Altarschreines ist bei dessen kolossalem Umfang von 50′ Höhe und 25′ Breite allerdings Abstand genommen. Die ausgewählten Stücke genügen aber, um von der Eigenart des Künstlers einen klaren Begriff zu bekommen, und werden allen plastischen Museen gewiß zur willkommenen Ergänzung dienen.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Bei Prof. August Eisenmenger finden wir mehrere Kartons für die Gemälde, welche der Künstler für den Saal des Abgeordnetenhauses im neuen Wiener Parlamentsgebäude ausführen wird, in der Entstehung begriffen. In seinen Umrissen vollendet ist zunächst das „Chaos", eine bewegte Kampfscene, als Bild der Anarchie den Anfang des Cyklus bildend, welcher in seinem Inhalt zur Staatenbildung und Staatsverfassung in Beziehung steht. Weiter in der Ausführung vorgeschritten ist der Karton: „Menenius Agrippa veranlaßt das mißgestimmte Volk zur Rückkehr nach Rom" sowie: „Demosthenes spricht zu den Athenern". Vollendet sind die Darstellungen: „Sokrates als Lehrer" und „Brutus, den Stab über seine beiden Söhne brechend". Die beiden letzteren Kartons sind mit Kreide vorgezeichnet und mit Pastell leicht übergangen, wodurch eine schöne gemäßigte Farbenwirkung erzielt ist. — Prof. E. v. Lichtenfels hat die Skizzen für zwei Aquarelle vollendet, welche im Auftrage von Baron Rothschild gemalt werden; der Stoff ist aus den großen Forsten in der Nähe von Gaming in Nieder-Österreich entnommen. Ein Ölgemälde: „Motiv von Agordo" nähert sich der Vollendung. Erst untermalt ist ein Bild, welches ein Stück Hochgebirge von der Osen-Alm bei Pontafel darstellt. Rechts im Mittelgrunde steile Felskegel. Der steinige Vordergrund zeigt dürftige Alpen-Vegetation mit einigen Zwergföhren. Links in der Ferne die Gebirgskette.

Vom Kunstmarkt.

C. v. F. **An einem der letzten Auktionstage der Bibliothek des Grafen von Sunderland** aus Blenheim Palace, die gegenwärtig in London in alle Winde zerstreut wird und die sich besonders durch ihren Reichtum an frühen Ausgaben der Klassiker und der Litteratur der italienischen Renaissance auszeichnet, kam unter einer ganzen Reihe von Petrarca-Editionen auch ein Folioband unter den Hammer, enthaltend die Triumphe, Sonette und Canzonen, mit Commentar von B. Glicino und Fr. Filelfo, gedruckt von Bernardino da Novara in Venedig 1488, der nach heftigem Kampfe dem bekannten Londoner Antiquar Quaritch um den enormen Preis von 1950 Pfund zugeschlagen wurde, den höchsten, den irgend ein Werk in der genannten Auktion bisher erreicht hatte, wohl auch einen der höchsten, die überhaupt für ein gedrucktes Buch je gezahlt wurden. Diese Auszeichnung hat das Werk nicht etwa der Seltenheit oder Vortrefflichkeit der Ausgabe selbst, sondern dem Umstande zu verdanken, daß es neben einer Reihe von Holzschnitten, die mit demselben gedruckt worden waren, eine Folge von sechs Kupferstichen, die Triumphe darstellend, enthält, die sonst mit dem Exemplar nichts zu thun haben, als daß sie vermutlich schon ihr erster Besitzer demselben beibinden ließ. Bartsch kannte sie wahrscheinlich bloß vom Hörensagen, denn er spricht nur von dreien, und teilt sie dem Nicoletto da Modena zu. Dagegen scheint der Abate Zani das Exemplar der Sunderlandsammlung (denn es ist das einzige in dieser Zusammenstellung bekannte) gesehen zu haben, indem er die Stiche in seiner Enciclopedia delle belle arti (Parma 1819) ganz korrekt beschreibt und hinzufügt, er habe sie in einem Exemplar der Petrarca-Ausgabe von B. da Novara eingefügt gefunden. Er erklärt sie für einzig in ihrer Art und für das Werk eines frühen Stechers nach Zeichnungen Filippino Lippi's. Auch Passavant erwähnt ihrer, als den Werken Filippino's stilverwandt, scheint sie jedoch nicht gekannt zu haben. Die Stiche sind von derselben Größe wie das Buch (12 auf 8 Zoll mit $1^1/_2$-zölligem Rande) und von trefflichster Erhaltung. Es sind offenbar erste Abzüge, gleichzeitig mit dem Erscheinen der Ausgabe genommen, denn sie haben ganz den schönen gränlichen Ton, der den unabgenutzten Zustand der Platte bezeugt. Jedes der Blätter enthält eine Komposition von vielen Figuren, deren Köpfe wohl manche Ähnlichkeit mit den Typen Filippino Lippi's oder auch Botticelli's zeigen, obwohl das Werk technisch vollendeter ist, als irgend ein anderer dem letzteren zugeschriebener Stich (z. B. die des sogen. Althorpe-Dante). Die Zeichnung zeigt durchaus die Hand eines Meisters; viele der weiblichen Figuren sind voll Grazie der Bewegung und Schönheit der Züge, insbesondere im „Triumph der Keuschheit", wo um den Wagen, auf dem diese mit einer Feder in der einen Hand und einem Buch in der andern dasitzt, vor ihr eine knieende nackte weibliche Gestalt mit verbundenen Augen, eine Schar lieblicher Mädchen ihren Reigen schlingt. — Hoffentlich werden sich die öffentlichen Museen den kostbaren Fund nicht entgehen lassen, wo dann Gelegenheit geboten sein wird, die Frage nach der Autorschaft unserer Stiche, die vor der Hand offen bleibt, ihrer Lösung entgegenzuführen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Demmin, A., Keramik-Studien, 2. u. 3. Folge. 8°. 88 bezw. 69 S. mit Abbild. Leipzig, Thomas. à Mk. 2. 50.

Krause, K. Ch. Fr., Die Dresdener Gemäldegalerie in ihren hervorragendsten Meisterwerken beurteilt und gewürdigt. Aus dem schriftlichen Nachlasse des Verfassers herausgegeben von Dr. P. Hohlfeld und Dr. A. Wünsche. 8°. 106 S. Leipzig, Schulze.

Mithoff, H. W. H., Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens, lexikalisch dargestellt. 2. umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. 8. 462 S. Hannover, Helwing. Mk. 8. —.

Schropp, R., Das Museum Marcello und seine Stifterin. kl. 8°. 27 S. u. 1 Porträt. Zürich, C. Schmidt. Mk. 1. 20.

Die Martinikirche in Breslau und das v. Reichenbergsche Altarwerk in Klitschdorf. Festschrift zum 25jährigen Jubiläum des Museums schles. Altertümer herausgegeben von dem Verein für das Museum schles. Altertümer. kl. 4°. 35 S. u. 4 Taf. Abbild.

Kataloge.

Verzeichniss einer Auswahl von Ölgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen, Ölskizzen sowie Kupferstichen, welche von Paul Schellers Kunst- und Buchhdlg. (P. Sonntag) in Berlin W., Friedrichstr. 78 zu beziehen sind.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 208.
Geschichte und Geschichtsmalerei, von R. v. Eitelberger. — Schlusswort über die erste internationale Kunstausstellung in Wien. — Bronze-Ausstellung im Österreich. Museum. — Die Kunst in Russland und die Moskauer Ausstellung.

The Academy. No. 558 u. 559.
Art books. — Two greek inscriptions in Lydia, von S. S. Lewis. — Linnell at the royal academy, von C. Monkhouse. — Rossetti at the Burlingtonclub, von C. Monkhouse. — Archaeology in Asia minor, von J. E. Pfeiffer.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Bd. VIII. Heft 4.
Bauliche Überreste von Brigantium. (Mit Abbild.) — Grabsteine der christlichen Zeit zu Friesach in Kärnten, von L. v. Bekh-Widmanstetter. (Mit Abbild.) — Das Denkmal des Feldmarschalls Melchior Freih. von Redern, von A. Schulz. — Einige ältere Elfenbeinarbeiten kirchlicher Bestimmung, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Die Ruine der altchristlichen Basilica in Muggia vecchia bei Triest, von R. Eitelberger.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1882. No. 12. — 1883. Nr. 1.
Bilder aus dem Jahre 1468 zur Erzählung von der schönen Melusine, von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Ein Elfenbeinkamm des 9. Jahrhunderts, von dems. (Mit Abbild.) — Trabantenwaffen des 16.—18. Jahrhunderts, von dems. (Mit Abbild.)

Revue des arts décoratifs. No. 6 u. 7.
Quelques réflexions sur le mobilier, von H. Fourdinois. (Mit Abbild.) — Les artistes amateurs, von E. Rivolaen. (Mit Abbild.) — Conseils pratiques: Peintnre sur porcelaine et sur faience, von E. Garnier. — La maison modèle, von V. Champier. (Mit Abbild.) — L'exposition de Moscou. — La vente Paul de Hambourg, von H. Billung. (Mit Abbild.) — Les maîtres de l'industrie française au 19e siècle, von Ph. Burty. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 1.
Rückblick. — Das neue gemalte Kreuzigungsfenster in der St. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M.

L'Art. No. 419—421.
Les nielles florentins, von H. Delaroche. (Mit Abbild.) — Notre bibliothèque, von E. Véron. (Mit Abbild.) — La porte de l'église abbatiale de la Madeleine à Vézelay, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Exposition internationale de peintres et de sculpteurs, von G. Dargenty. (Mit Abbild.) — Jacques Jordaens, von F. J. v. d. Branden. (Mit Abbild.) — Un précurseur, von L. Mancino. (Mit Abbild.) — Une collection russe, von J. Reynard. (Mit Abbild.) — Les majoliques italiennes en Italie, von E. Molinier. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 1—4.
Der Umbau der Neuen Kirche zu Berlin. (Mit Abbild.) — Die Ausgrabungen zu Assos, von R. Bohn. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 1.
Geätztes Schlossblech; Gewirkte gothische Teppichbordüre. — Moderne Entwürfe: Prunkschrank mit Relief-Intarsien; Motive für Flächendekoration; Karaffe in geschliffenem Kristallglase; Fauteuils und Stühle; Collier, Brochen und Medaillons in Brillanten, Perlen und teilweiser Emaillirung.

Jahrbuch der kgl. Preussischen Kunstsammlungen. Bd. IV. Heft 1.
Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen. — Philipp Hainhofer und der pommersche Kunstschrank, von J. Lessing. — Meister Andrea, von A. Schmarsow. (Mit Abbild.) — Ein interessantes Blatt aus der Miniaturensammlung des königlichen Kupferstichkabinets, von Th. Frimmel. (Mit Abbild.) — Die Gedichte des Michelangelo Bnonarroti im vatikanischen Codex, von C. Frey. — Das Bildniss einer hohenzollernschen Fürstin von Mantegna gemalt, von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Dürers Türkenzeichnung, von J. Janitsch. — Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur Göttlichen Komödie, von F. Lippmann. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 1.
Auguste Urbain, von A. Siret. — Le livre de Fortune de Jean Cousin.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von Carl Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

8. Februar

Nr. 17.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berlin.

Die silberne Hochzeit des Kronprinzen und der Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preußen hat einem aus fünfzehn Herren bestehenden Komité die Veranlassung gegeben, dem erlauchten Paare, welches stets der Kunst und dem Kunstgewerbe, den Künstlern und den Kunstindustriellen eine warme Fürsorge und seine fördernde Teilnahme gewidmet hat, eine Huldigung in Gestalt einer Ausstellung auserlesener Werke älterer Meister darzubringen. Das Komité wählte einen aus den Herren Graf Seckendorff, Dr. Bode, Dr. Dohme und Banquier Hainauer zusammengesetzten Ausschuß, welcher die Ausführung des Detailplanes in die Hand nahm. Als Ausstellungslokal wurde das Gebäude der Kunstakademie gewählt, welches gegen seine notorischen Mängel, die schlechte Beleuchtung und den nüchternen Charakter seiner Räume, den Vorzug günstigster Lage in die Wagschale werfen kann, zumal wenn der Versuch gemacht wird, jene Mängel durch geeignete Maßregeln zu bekämpfen. Es wäre dem Ausschuß ein Leichtes gewesen, alle jene Räume, welche früher den akademischen Kunstausstellungen dienten, mit Gemälden älterer Meister aus Berliner Privatbesitz zu füllen und so eine Ausstellung ins Leben zu rufen, welche auch numerisch alle früheren Veranstaltungen dieser Art übertroffen haben würde. Denn abgesehen von dem gewaltigen Bilderreichtum in den königlichen Schlössern enthalten die Berliner Privatsammlungen ziemlich bedeutende, aber meist nur wenig gekannte Schätze, da sich die Sammler in abgeschlossenen Kreisen bewegen und meist ihre Erwerbungen in anderen Städten und Ländern machen, ohne den hiesigen Kunstmarkt viel zu berücksichtigen. Der Ausschuß wollte jedoch nicht durch ein Massenaufgebot imponiren und blenden, sondern den Besuchern der Ausstellung einen reinen Genuß gewähren, welcher nicht durch physische Erschöpfung getrübt wird.

Die am 25. Januar eröffnete Ausstellung hat uns gelehrt, daß der glänzende Erfolg, welchen der Ausschuß erzielt hat, zum Teil dieser Beschränkung verdankt wird. Ohne sich abzuhetzen, mit ruhigem Behagen kann sich das Publikum in den Genuß dieser Kunstwerke versenken, die auf vier Räume verteilt sind und deren Zahl sich auf etwa zweihundertundsiebzig belaufen mag. Da sich in dieser Zahl zweihundertundfünfzehn Gemälde befinden, deckt sich die Berliner Ausstellung in ihrem numerischen Verhältnis mit der Wiener vom Jahre 1873, nicht aber in ihrem Charakter und in ihrer äußeren Erscheinung. Es war die erste Aufgabe des Ausschusses, die kahlen Räume der Akademie zur würdigen Aufnahme der ausgewählten Kunstwerke auszustatten und wohnlich zu gestalten. Zu diesem Zwecke wurden drei Räume, der Uhrsaal, der daranstoßende lange Saal und ein ebenfalls angrenzendes Zimmer, das sogenannte Renaissancekabinet, mit rothem Stoffe ausgeschlagen, und zwar wurden nicht bloß die Wände, sondern auch der Fußboden mit rotem Tuche überzogen, so daß die Dekoration durchaus einheitlich wirkt. Die Pilastereinfassungen der Thüren wurden grün (serpentin-marmorartig) bemalt, und im Uhrsaale wurde an der einen Wand ein hoher

Spiegel in die Dekoration eingefügt, vor welchem ein Blumenarrangement angebracht wurde. Ebenso erhebt sich über dem Rundsitze in der Mitte des Saales eine Gruppe lebender Pflanzen. Auch der Treppenaufgang ist mit tropischen Blattpflanzen und mit acht Wandteppichen und Gobelins dekorirt, welche teils der Schule von Fontainebleau angehören, teils mit F. Boucher bezeichnet, also nach seinen Kartons gewebt worden sind. Der lange Korridor an der Fensterseite nach den Linden zu ist in zwei Abteilungen geschieden, in die Renaissance- und in die Rokokogalerie. Die Wände der letzteren sind mit apfelgrünem Stoff bekleidet. Um den Charakter eines jeden Raumes noch stärker zu betonen, sind an geeigneten Stellen Sitzmöbel, Kommoden, Uhren, Kabinets, Spiegel, Porzellane, Bronzen, Marmor- und Erzfiguren und Büsten placirt worden. Im Renaissancekabinet und in der Renaissancegalerie hält die plastische Kunst der Malerei so ziemlich die Wage, während in den übrigen Räumen die letztere Kunst bei weitem überwiegt. In dem langen Saale mußten Scheerwände aufgestellt werden, damit die ausgewählten Bilder einen Platz unter günstigem Lichte finden konnten.

Die geschmackvolle, wahrhaft künstlerisch empfundene Dekoration ist jedoch nur eine Seite der Ausstellung, welche sie vor vielen ähnlicher Art bemerkenswert macht. Wichtiger und folgenschwerer ist eine mit derselben verbundene Neuerung, welche nicht verfehlen wird, die Aufmerksamkeit der Museums- und Kunstsammlungsvorstände auf sich zu lenken und dieselben zu einer ernstlichen Erwägung zu veranlassen, nämlich die Einführung der elektrischen Beleuchtung. Bei Gelegenheit der Wereschaginschen Ausstellung hatten wir uns gegen die Zuträglichkeit des elektrischen Lichtes ausgesprochen, weil dasselbe nicht nur die Farben veränderte, sondern auch den Augen empfindliches Unbehagen bereitete. Das unstäte grelle Licht gab jeder Farbe einen violetten Zusatz und fälschte daher die koloristische Absicht des Malers. Damals war aber das sogenannte Bogenlicht angewendet worden, während für unsere Ausstellung das Edisonsche Glühlicht verwertet worden ist. Dasselbe ist von allen jenen Mängeln vollkommen frei: es brennt stetig in einer warmen gelben Flamme, deren Lichtstärke je nach der Kraft der aufgestellten Maschinen beliebig verstärkt werden kann, verursacht dem Auge nicht die mindesten Unbequemlichkeiten und alterirt in keiner Weise die ursprünglichen Farben der Gemälde. Man erhält also nicht nur keine falsche Vorstellung, sondern wird sogar in den Stand gesetzt, sich von manchen Partien, namentlich den nachgedunkelten, ein klareres Bild zu verschaffen, als bei der ungewissen, wechselnden und durch keine Macht regulirbaren Tagesbeleuchtung. Vielleicht wird das elektrische Licht den Kunstforschern noch einmal solche Dienste leisten, wie die achromatischen Fernröhre den Astronomen. Vornehmlich aber kommt das Glühlicht den Skulpturen zu gute, denen das Tageslicht, da es nicht beliebig dirigirt werden kann, immer Abbruch thut. Nach diesem ersten, vollkommen geglückten Versuche kann die Einführung der elektrischen Beleuchtung in öffentliche Sammlungen nur noch eine Frage der Zeit sein. Dieselbe wird namentlich für unser nordisches Klima, dessen Herbst- und Winternebel den Genuß der Galerien während eines beträchtlichen Teiles des Jahres fast unmöglich machen, von großem Nutzen sein. Freilich werden die dadurch entstehenden Kosten für neue Einrichtungen, verstärktes Aufsichtspersonal u. s. w. vorerst noch große Hindernisse bereiten. In der Theorie ist die Frage aber durch unsere Ausstellung jedenfalls gelöst: das Bogenlicht ist für künstlerische Zwecke völlig unbrauchbar, während das Glühlicht sich vollständig bewährt hat.

Von den ausgestellten Kunstwerken gehört die größere Hälfte Sr. Majestät dem Kaiser, bezw. zum Inventar der königlichen Schlösser. In dieser Hälfte bilden die französischen Meister des 18. Jahrhunderts mit 60 Gemälden eine geschlossene Gruppe, welche so imposant auftritt, daß sie eigentlich der ganzen Ausstellung das Gepräge aufdrückt, zumal auch der größte Teil der zur Dekoration verwendeten Teppiche, Gobelins, Möbel, Porzellane u. s. w. aus der Zeit Ludwigs XIV., der Régence und Ludwigs XV. herrührt. Wir finden in dieser Gruppe Watteau mit zehn Werken ersten Ranges, Pater mit einer langen Reihe von Gemälden, Lancret, Chardin, Boucher, Detroy, Latour, Rigaud, Coypel und Pesne vertreten. Der Erwerb der meisten dieser Gemälde geht auf Friedrich den Großen zurück. Auch eine Anzahl von Gemälden der niederländischen Schule, darunter drei große Stücke von Rubens, sind aus königlichem Besitz hergegeben worden. Von Privatsammlern haben sich vornehmlich Graf Pourtalès, A. von Carstanjen, der Herzog von Sagan, Oskar Hainauer, W. Gumprecht, A. Thiem, Gustav Stüve, Emil Ph. Meyer, die Fürstin von Carolath-Beuthen, Freiherr von Mecklenburg, Otto Pein, Ludwig Knaus, Dr. Weber, Graf Blankensee-Firks, A. von Beckerath, A. Wredow, C. Kuhtz und Frau Reimer beteiligt.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Paris, im Dezember 1882.

Wenn es dem 19. Jahrhundert vorbehalten sein sollte, in der Kunstgeschichte je eine Rolle zu spielen, so würde man Mühe haben, für dasselbe einen prägnanten Namen zu finden. Weit und breit kein Perik-

les, kein Leo X.! Man behauptet, Politik und Kunst haben nichts mit einander zu schaffen, aber dieser Grundsatz hält nicht recht Stich, wenigstens bei uns in Frankreich nicht, seitdem wir die Republik haben. Die Ministerkrisen folgen einander — und die Direktoren der schönen Künste gleichen sich nicht! Wollte man unser Jahrhundert z. B. nach Herrn von Chenevière benennen, so würde alles reaktionäre Bestrebungen wittern; und wenn man den Republikanern die Wahl zwischen Turquet und Antonin Proust lassen wollte, so würden auch diese sich kaum einigen. Bisher fand nach jedem Ministerwechsel ein Wechsel in den Beherrschern der schönen Künste statt. Einmal war es Guillaume, der große Bildhauer, ein anderes Mal der Deputirte Turquet oder Herr Antonin Proust. Von allen behauptete man, sie seien den hergebrachten Traditionen treu — aber bei keinem war es der Fall. Das kommt überhaupt nie vor. Die erste Handlung eines jeden, der in eine Stellung gelangt, ist alles zu verwerfen, was sein Vorgänger gethan hat. Heute hat man noch nicht genug an den Ministerkrisen; die Verwaltung der schönen Künste benutzt ihre Unabhängigkeit vom Ministerium dazu, sich ihre eigenen Parteistreitigkeiten zu bilden. Wir werden nächstens Revolutionen im Palast der schönen Künste erleben, die sich ganz ohne Minister und ohne Kammer abwickeln werden. Kürzlich erst haben wir es mit ansehen müssen, wie Herr Logerotte, Abgeordneter und Unterstaatssekretär im Ministerium für Unterricht und schöne Künste, entdeckt, daß Herr Mantz, ein vollendeter Administrator und ausgezeichneter Schriftsteller, sein Amt ernst nimmt und seine Beamten selbst auswählt. Das genügt Herrn Logerotte, ihn den Herrn fühlen zu lassen, er schickt ihn einfach zu seinen kunstkritischen Arbeiten zurück und sagt wie Louis XIV.: „Die schönen Künste, das bin ich!" — Hiermit wäre ein neues System eingeführt und ein neuer Kandidat für die Civiltaufe unseres Jahrhunderts aufgestellt, das man vielleicht das Jahrhundert des Herrn Logerotte nennen könnte.

Herr Guillaume, dessen Name ich vorhin genannt habe, schüttelte die Leitung der schönen Künste schnell wieder ab, um zu seinem Meißel zurückzukehren. Sein Name hat im Auslande ebenso wie in Frankreich den besten Klang, weil er es, wie nicht leicht ein anderer Bildhauer, versteht, seinen Figuren den Stempel menschlicher Wahrheit und Würde zugleich aufzudrücken. Er ist auch nicht allein Bildhauer, er schreibt für die Revue des deux mondes Berichte und Kunstkritiken, die jedenfalls zu dem Außergewöhnlichen gehören. Als es sich darum handelte, die Lehrkanzel der Ästhetik, die durch den Tod Charles Blancs im Januar 1882 erledigt war, neu zu besetzen, fiel die Wahl einstimmig auf Guillaume. Er hat seinen Kurs mit einem sehr bemerkenswerten Vortrage eröffnet, der ganz der Bedeutung und den Vorzügen seines Vorgängers gewidmet war. Der Ruhm, den Typus des officiellen Kenners geschaffen und die Ästhetik in die Reihe der andern Wissenschaften eingefügt zu haben, gebührt in Frankreich unstreitig Charles Blanc. Früher erwarb man sich mit der Behauptung, Raffael habe schön gemalt und Rembrandt das Helldunkel erfunden, den Ruf eines Mannes von gutem Geschmack. Heute sind dergleichen Urteile fruchtbarer: sie tragen Ehren und Stellen ein, einen Sitz in der Akademie, eine Lehrkanzel im Collège de France. Das ist nun nicht gerade der Gesichtspunkt, von dem aus Herr Guillaume die Verdienste seines Vorgängers beleuchtete, er hat noch andere gute Seiten gefunden. Seine weiteren Vorlesungen werde ich verfolgen und Ihnen zuweilen darüber Bericht erstatten.

Daß die Ausstellungsmanie ihren Höhepunkt erreicht hat, wissen Sie aus Erfahrung. In Paris haben wir dermalen deren drei, und doch sind die Monate November und Dezember nicht gerade besonders günstig für die Malerei. Hauptsächlich sind es die Vereine, die solche Ausstellungen auf dem Gewissen haben. Ein paar Bilder, die tagsüber paradiren, sollen das Getriebe der Nacht maskiren. Abends frägt niemand danach, ob der die Bank bei Baccarat und Macao hält, den Pinsel führen kann oder nicht! Wir haben bei derartigen Gelegenheiten nur Studien von mehr oder minder bedeutenden Namen gesehen — in Summa aber nichts, was der Rede wert wäre. Ein Verein der sich „die Jungen" nennt und vermutlich des Gegensatzes halber Victor Hugo zum Präsidenten gewählt hat, ist ganz besonders vom Glück begünstigt. Derselbe hat nämlich einen Saal in der rue St. Honoré gemietet, in derselben Straße, wo gegenwärtig Makarts „Fünf Sinne" das neugierige Publikum anlocken. Ein großer Teil dieser Neugierigen wirft dann im Vorübergehen auch einen Blick in das Gebiet der „Jungen", und da mag es mit und ohne Metapher wohl öfters zu hören sein, daß an beiden Orten der Sinn des Gesichtes am schlechtesten wegkommt. Auf Makarts Bilde, das in fünf hohe, schmale Compartimente geteilt ist, nimmt das Gesicht die Mitte ein. Gesicht, Gehör und Geschmack sind en face genommen, Gefühl und Geruch wenden dem Beschauer den Rücken zu. Fünf schöne weibliche Figuren vollkommen nackt hinzustellen, ist ein Unterfangen, das seines Erfolges ziemlich sicher sein kann. Der Künstler scheint auch dabei keine andere Absicht gehabt zu haben, als den Sinnen zu schmeicheln. Die Zeichnung ist nicht durchweg korrekt; Beine und Füße lassen einiges zu wünschen übrig, die Gelenke sind zu unnatürlich dünn, um elegant zu scheinen. Das glänzende Licht, das über die Bil-

der verteilt ist, hat nicht die Mission, den geistigen Teil der Darstellung, das Antlitz zu verklären; es streift nur den Rücken und was damit zusammenhängt, d. h. diejenigen Partien, die am besten modellirt, am brillantesten ausgeführt sind. Das ganze Werk ist ein Beweis dafür, daß Makart die menschliche Schwäche noch besser kennt als den weiblichen Körper.

A. B.

Kunstlitteratur.

Schülerarbeiten der königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden, Ostern 1881—1882. Dresden, Gilbers. 1882. Fol.

Der Herausgeber dieser Publikation, Hofr. Prof. C. Graff, hat vollkommen Recht, wenn er die Veröffentlichung von Schülerarbeiten zu den „gewagtesten Unternehmungen" rechnet. Ich möchte noch weiter gehen und sagen: sie sind ganz verwerflich, wenn nicht Gründe exzeptioneller Art vorliegen, die sie rechtfertigen. Bei einer Säkularfeier z. B., wie sie mehrere deutsche Akademien in den letzten Jahren begingen, mag man, wie es Leipzig gethan, u. a. auch Schülerarbeiten zur Illustration der Festschriften herbeiziehen, welche die Aufgaben haben, die Entwickelung und den gegenwärtigen Stand der Anstalten zu zeigen. Ferner sind Aufnahmen von Schülern, wie sie z. B. die reichhaltigen Publikationen der „Wiener Bauhütte" darbieten, nicht nur zulässig, sondern sogar höchst dankenswert.

Aber zu diesen Ausnahmen von der Regel gehört die Graffsche Schülerpublikation durchaus nicht. Sie enthält nichts, was nicht von jeder wohlorganisirten deutschen und österreichischen Kunstgewerbeschule ebensogut, wenn nicht besser geliefert werden könnte. Und wenn alle diese trefflichen Anstalten, deren Direktoren sich redlich abmühen, das zu schaffen, was man heutzutage „Stil" im Kunstgewerbe nennt, ihre Schülermappen in Lichtdruck herausgeben wollten, so würde uns das einer Überschwemmungsgefahr aussetzen, gegen die es keine Rettungsanstalten giebt.

Herr Direktor Graff betont in dem kurzen Plaidoyer, mit welchem er die Arbeiten seiner Schüler einführt, die „praktische Richtung" der Dresdener Schule. Mit Verlaub: eine Schule soll eigentlich keine praktische Richtung haben, sondern Schule sein. Aber nehmen wir einmal an, es wäre in der Ordnung, so würden uns die meisten dieser uns zugedachten „praktischen" Arbeiten wenig behagen. Um gleich mit dem zu beginnen, was dem Büchermenschen am nächsten liegt, so ist z. B. auf einer der Tafeln ein Alphabet von Initialen zusammengestellt, für dessen Einführung in unser ohnehin schon kraus genug gewordenes Bücherwesen wir höflichst danken müßten. Ein Pfeiler mit ionisirendem Kapitäl als J und ähnliche architektonische Mißgebilde, dazu ein wunderlicher Krautgarten mit allen möglichen Blattformen, nebst diversem nichtsnutzigen Puttengesindel: das kann doch unmöglich den clichébedürftigen Buchdruckern als mustergültig anempfohlen werden. — Ebensowenig stilgemäß, wie diese Buchstaben, sind die verschiedenen mitgeteilten Diplomentwürfe; man denkt dabei an alles eher als an Verzierungen von Schriftstücken, für deren Charakter das Wort, sein Geist und sein Zeichen, maßgebend sein sollen. — Wiederholt finden wir ferner in den Entwürfen den Charakter des Materials außer Acht gelassen: eine „Bordüre für Weberei" sieht wie ein Muster für Wand- oder Bodenfliesen aus; die Zeichnung für einen Teppich hat das Aussehen von Intarsia u. s. w. — Auch der Anschluß an den Stil alter Meister ist nicht immer mit dem nötigen Verständnis durchgeführt. So ist z. B. ein Wappen in Dekorationsmalerei mit Benutzung eines Dürerschen Stiches entworfen, aber in den Zwickeln, die das kreisförmige Wappen umgeben, hat der Zeichner ganz moderne, zu Dürers Formen absolut nicht passende Punschbowlen-Motive hinzugefügt. So etwas passirt dem Schüler allerorten; aber der Direktor soll es nicht herausgeben.

Schließlich hätte ich noch eine didaktische Bemerkung auf dem Herzen, zu der mir das erwähnte Vorwort des Herrn Hofr. Graff den Anlaß bietet. Es heißt da: „Was die Stilrichtung (der Schule) betrifft, so muß nach den Erfordernissen der modernen Industrie die Antike und die Gotik fast als ausgeschlossen erscheinen, während neben der Renaissance und den späteren Stilnüancen die orientalische Richtung als Haupterfordernis gilt." Dieses rettende Wörtchen „fast"! Wenn Herr Direktor Graff sich seiner nicht bedient hätte, könnten wir daraus schließen, daß er von der Antike und der Gotik in seiner „praktisch" eingerichteten Schule überhaupt nichts wissen will. Und dies würde meines Erachtens einem Todesurteil gleichkommen. Die Antike und die Gotik haben die Grundlagen jeder Kunstschule zu bilden, weil sie die Grundlagen der Entwickelung unseres europäischen Kunstlebens sind. Alles andere außer ihnen ist für die Schule Nebensache.

C. v. Lützow.

Kunst im Hause. II. Reihe. Abbildungen von Gegenständen aus der mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Dr. Moritz Heyne. Gezeichnet von W. Bubeck, Architekt. Basel, C. Detloffs Buchhandlung; 13 Seiten Text, 30 Taf. Abbildungen, 4°.

Die gute Aufnahme, welche die vor zwei Jahren herausgekommene erste Reihe Abbildungen von Gegenständen der mittelalterlichen Sammlung zu Basel gefunden hat (vergl. Kunst-Chronik XVI, Sp. 425), ermutigte den Vorstand dieser Sammlung zu der vorliegenden Fortsetzung. Auch bei der

hier gebotenen Auswahl ist, wie früher, nicht allein der kultur- und kunsthistorische Gesichtspunkt, sondern auch die Rücksicht auf unser heutiges Kunsthandwerk und die Anregung, die diesem durch Vorlagen zu mehr oder weniger selbständiger Nachbildung verschafft werden kann, maßgebend gewesen. Ein ferneres eigentümliches Interesse verleiht den hier abgebildeten Gegenständen der Umstand, daß sie größtenteils wiederum Baseler Herkunft sind und teilweise aus dem Besitz geschichtlich merkwürdiger Personen stammen. Von den verschiedenen Zweigen der Kunstindustrie sind vertreten: die Stickerei, Glasmalerei, Goldschmiedearbeit, Eisenarbeit, der Zinnguß und die Holzarbeit. Im einzelnen ist hervorzuheben das Rücklaken vom Jahre 1594 auf Canevas in Wolle gestickt, mit der Einkehr der drei Männer bei Abraham und der Opferung Isaaks, aus dem Besitz des Professors und Stadtarztes Felix Platter; die Glasscheibe von 1519, worauf die Madonna mit dem Baselstab, die ganz Holbeinische Art oder Holbeinischen Einfluß atmet und sich am nächsten mit der Handzeichnung bei Woltmann, Holbein, 2. Aufl. Bd. 2, S. 109 berührt; die Scheibe der Zunft „Zum Himmel" von 1554 mit der Unterschrift der Verfertiger Balthasar und Matthäus Hahn, von denen der letztere der „Visierer", der erstere, sein Bruder, der Glasmaler ist. Der erklärende Text zu den Produkten der Glasmalerei giebt sehr dankenswerte historische Notizen über Ursprung und Betrieb dieser Kunst zu Basel, und interessante Auszüge aus dem Zunftbuch dieses Gewerbes. Von Goldschmiedearbeiten nennen wir die drei schönen Dolche mit Scheiden aus dem Nachlasse des Magisters Johannes Amerbach, † 1514, des Basilius Amerbach, † 1591 (auf dessen Scheide jene Holbeinische Skizze des Totentanzes in durchbrochener Arbeit ausgeführt ist, die Woltmann, 2. Aufl. Bd. I, S. 260 beschreibt), und des Bürgermeisters Remigius Fäsch, † 1610, (dessen Scheide drei Scenen aus der Geschichte des verlorenen Sohnes in Silber getrieben zeigt); sowie die zierlichen Silberbecher des Erasmus von Rotterdam. Auch die Eisenarbeiten (z. B. das Mittelstück einer Thür aus dem 14. Jahrhundert vom bischöflichen Hofe, sowie Schlösser und Thürgriffe aus dem 15. Jahrhundert, Schildhalter und Gitter aus dem 16. und 17. Jahrhundert), die Zinngefäße (z. B. die Kanne aus dem 14. Jahrhundert vom Hofhalt des Bischofs, die Weinkanne des Kleinen Rats aus dem 17. Jahrhundert) und schließlich die beiden Holzkästchen, wovon das letzte wieder aus dem Amerbachischen Nachlasse, bieten mannigfaches geschichtliches Interesse und namentlich treffliche Motive für die Praxis. — Wie wir aus den Zeitungen erfahren, wird der Herausgeber, der die Baseler mittelalterliche Sammlung neu begründet und durch seine Unermüdlichkeit außerordentlich bereichert hat — erst unlängst hat er eine Kollektion von etwa 3000 Goldschmiedemodellen aus dem 15. und 16. Jahrhundert ans Licht gezogen, geordnet und aufgestellt, darunter Sachen von berückender Schönheit — durch einen Ruf nach Göttingen seiner bisherigen Thätigkeit entzogen. Wir können von unserem Standpunkt aus unser Bedauern nicht unterdrücken, daß diese frische Kraft, die sich im praktischen Museumsdienst ebenso bewährt hat, wie in der reinen Wissenschaft, sortan dieser allein angehören soll. D. v. Lehner.

J. E. Unter dem Titel **„La Scuola Romana"** erscheint in Rom eine neue Zeitschrift für Litteratur und Kunst, welche sich ausschließlich mit der römischen Schule beschäftigt. Die erste Nummer befaßt sich fast ausschließlich mit Litteraturgeschichte. Die bekannten römischen Schriftsteller Cugnoni und Castagnola leiten das Blatt.

Kunsthistorisches.

Römische Ausgrabungen. Auf dem Forum Romanum in Rom schreiten die neuen vom Minister Baccelli unternommenen radikalen Ausgrabungen rüstig fort. Die sogenannte Brücke „della Consolazione", welche von dem gleichnamigen Hospital nach der Via Bonella (bei dem Mamertinischen Gefängnis und der Accademia di San Luca) hinter dem Kapitol quer über das Forum führt, ist verschwunden, so daß man jetzt den Totalanblick des Forums vom Kapitol bis zur Kirche von Sta Francesca Romana ohne Unterbrechung genießt. Infolge des Abbruches des erwähnten Viadukts sind die Substruktionen der kapitolinischen Rostra zu Tage getreten, wodurch die bisher vorherrschende Ansicht widerlegt wird, nach der man dieselben auf der krummlinigen Mauer vermutete, welche sich zwischen den Triumphbogen des Septimius Severus und dem Saturnustempel hinzieht, in Wirklichkeit aber eine Vormauer des Terrains zu sein scheint, auf welchem sich die Überreste des Concordiatempels befinden. Auf der Seite des Septimius Severus-Bogens nach dem Forum entdeckte man zwei Gruppen von Gemäuer, von denen die erste eine längliche, die zweite aber eine viereckige Form hat. Die römischen Archäologen halten dieselben für die Grundmauern der großen, mit Skulpturen (Tierbildern) versehenen Marmorpostamente, welche zur Zeit Pauls III. entdeckt und damals in die farnesianischen Gärten geschafft, jetzt aber wieder an Ort und Stelle gebracht wurden. Die Postamente dienten angeblich zur Aufstellung der Reiterstatue des Sohnes Constantins, Constantius, und einer Säule zum Andenken an die Decennalien von Constantius Chlorus und Galerius. Unter dem demolirten Viadukt fand man außerdem noch die Ruinen einer kleinen christlichen Kirche, zu deren Pfeilern man einige dort befindliche Bögen der Basilica Giulia benutzt hatte. — Auch am Fuße des Palatins schreiten die Ausgrabungen fort. Ein großer Teil des Vignola'schen Baues, welcher den farnesianischen Gärten zum Eingange diente, ist eingerissen. Unter und neben demselben entdeckte man die kolossalen Substruktionen des Palastes des Caligula, sowie eine neue Straße, welche von einigen für die bisher unbekannt gebliebene via nova gehalten wird. Andere neuentdeckte Gebäude, über deren Charakter noch keine genügenden Anhaltspunkte vorhanden sind, um sie als private oder öffentliche zu bezeichnen, ziehen sich am Fuße des Palatins auf der Nordseite hin; bemerkenswert ist namentlich ein kleiner Hof, der wahrscheinlich von einer Galerie umgeben war. Binnen kurzem wird schließlich der Abbruch der Kirche Sta Maria Liberatrice in der Nähe des Dioskurentempels in Angriff genommen. J. E.

Konkurrenzen.

Sn. **Die Redaktion von Schorers Familienblatt**, dessen Verdienste um Förderung des Holzschnitts und des künstlerischen Geschmacks von uns schon wiederholt gewürdigt wurden, fordert zu einer kunstgewerblichen Konkurrenz auf, über welche ein Inserat in unserer heutigen Nummer nähere Auskunft giebt.

Personalnachrichten.

Der Genremaler Ludwig Bokelmann ist vom Könige von Belgien zum Ritter des Leopoldordens ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

□ **Wien.** Im Österreichischen Museum sind unter den neu ausgestellten Gegenständen einige von großer Bedeutung hervorzuheben. Dies gilt besonders von einer großen Glasschüssel mit gravirtem Figurenfries, welche L. Lobmeyr im Saal III ausgestellt hat. Die Komposition des Frieses entnimmt ihre Motive dem bekannten antiken Relief der Münchener Glyptothek, welches die Hochzeit des Neptun und der Amphitrite vorstellt, und ist im Atelier Eisenmengers gezeichnet, bei Zumbusch modellirt worden. Die äußerst sorgsam und präzis ausgeführte Gravirarbeit wurde von Pitsch in Steinschönau im Jahre 1878 begonnen und 1881 vollendet. Seither ist dieses Meisterwerk einer seltenen und mühevollen Technik montirt worden, und zwar in der Art, daß die Schüssel von drei nackten Genien in Goldbronze getragen wird. — Neu ausgestellt ist ferner eine interessante kleine Gruppe in Bleiguß: „Katharina II. von Rußland auf dem Pegasus reitend". An den Ecken der Basis sitzen vier allegorische Figuren: Kraft, Ruhm, Vorsicht und Weisheit. Die Gruppe ist voll Leben und Ausdruck und stammt aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. — Bemerkenswert ist auch eine Tafel mit Medaillons und Medaillen von Alphée Dubois in Paris; diese fein modellirten, sehr vornehm aufgefaßten Proben moderner französischer Kunst wurden auf der Wiener internationalen Ausstellung angekauft (Nr. 198 des französischen Kataloges).

F. — Kunstgewerbemuseum in Berlin. Durch einige neue Erwerbungen hat die Möbelsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums einen Zuwachs von ungewöhnlich interessanten Stücken erhalten. Aus einer italienischen Synagoge stammt eine Bank, die wie ein Thronsitz mit hoher Rückwand versehen ist. Die Füllung der letzteren, ursprünglich eine hebräische Inschrifttafel, wird von zwei mit vergoldetem ornamentalen Schnitzwerk geschmückten Pilastern eingefaßt, die das Gesims mit gleichfalls geschnitztem Friese tragen. Ein vorzügliches Beispiel italienischer Renaissance aus der Zeit um 1500, zeigt die Arbeit im Aufbau der Architektur wie in der Verteilung des graziösen Ornaments dieselbe maßvolle Schönheit, in der Behandlung der Schnitzerei aber eine vollendet freie und sichere Meisterschaft. Der italienischen Frührenaissance gehört ferner ein in den Formen und im Schmuck sehr anspruchsloses und einfaches Schränkchen an, das vor allem durch seine klare und vornehme Gliederung fesselt und dabei durch die Umrahmung der einzelnen Felder mit schmalen, flach eingeschnittenen und durch Vergoldung gehobenen Ornamentstreifen einen reizvollen, noch auf weite Entfernung wirksamen Effekt erzielt. Kecke Grazie der Erfindung und höchste Eleganz der Ausführung stempeln endlich einen kleinen, durchweg vergoldeten Tisch mit runder Platte zu einer der anmutigsten Rokoko-Arbeiten. Um den Stamm, der den Fuß bildet und sich nach unten hin in drei breit ausschwingende Arme teilt, windet sich frei herumgeführtes Rankenwerk empor; die oberen Zweige neigen sich, vierfach geteilt, mit ihren Blättern und Blüten abwärts, auf den unteren Windungen findet die Figur eines nackten Buben, der mit einem Hunde spielt, seinen Platz. — Für kurze Zeit nur ist im Silberzimmer des Museums die berühmte, in dem Lichtdruckwerk über die historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. 1875 (Verlag von H. Keller) publizirte gotische Weinkanne des Kasseler Museums ausgestellt, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts für die Herren von Ziegenhain gearbeitet wurde und als eine der phantasiereichsten Arbeiten gotischer Silberschmiedekunst gelten darf. Sie soll für die Berliner Sammlung galvanoplastisch nachgebildet werden. — Aus den Schätzen seiner Stoffsammlung hat das Museum in letzter Zeit eine Auswahl chinesischer und japanischer Gewebe und Stickereien zur Ausstellung gebracht, die das Vollendetste in sich vereinigt, was das ostasiatische Kunstgewerbe auf diesen Gebieten erzeugt hat, und einen in dieser Hinsicht wenigstens in Deutschland ganz einzig dastehenden Besitz bildet. Von reichem Interesse ist auch eine neuerdings erst ausgestellte Kollektion jener vielgestaltigen Phantasiearbeiten, die Flitter und Perlen, Gold- und Silberlahn, leichtes Drahtgeflecht, farbige Steine und allerhand anderes Material teils selbständig, teils in Verbindung mit Geweben und mit Gold- und Silberstickerei verwenden. Die Mehrzahl der vorgeführten Stücke besteht aus den mannigfachsten Bekleidungen für Kopf und Fuß, aus ägyptischen, türkischen, indischen und chinesischen Schuhen und Pantoffeln, aus orientalischen Mützen, neben denen auch eine mit bunten Perlen bestickte von indianischer Herkunft auffällt, aus einer ganzen Reihe von Hauben und Brautkronen deutscher Bäuerinnen, in denen die letzten Reste altvererbter Kunst uns begegnen, und dergl. mehr. Unter einer Anzahl von Arbeiten kirchlicher Kunst, die sich hieran anschließen, treten einige besonders seltene Stücke hervor, von denen nur das in Perlen gestickte Bruchstück eines Caselkreuzes aus dem 13. Jahrhundert als eine der sehr zahlreichen neuen Erwerbungen der Stoffsammlung genannt sein möge. — Eine eben eröffnete dritte Sonderausstellung des Museums, zu der Julius Lessing einen sehr instruktiven Führer geschrieben hat, umfaßt das Gebiet der Ledertapeten und verwandter Arbeiten. Es wurde darüber ausführlich berichtet.

Rgt. Im Münchener Kunstverein sah man eine köstliche „Scene in einem Tiroler Bauernhaus" von Gabl. Es ist Dreikönigstag, und uralter Sitte getreu haben sich drei Jungen in naivster Weise als die Könige aus dem Morgenlande herausgeputzt. Sie stehen mit ihrem Papierstern an einem Stocke der Familie gegenüber, die mit sichtlichem Vergnügen dem herkömmlichen Gesange lauscht, die Kinder nicht ohne einen Beigeschmack von Ängstlichkeit über die fremdartige Erscheinung. Rud. Wimmer brachte das geistvoll aufgefaßte und koloristisch meisterhaft durchgeführte Bildnis des bekannten Schlachten- und Genremalers Professor Ludwig Braun, der eben an seinem Kolossalpanorama der Schlacht von Wörth für München malt. Otto Sinding, dem dieser Tage „Schorers Familienblatt" eine nach ihm genannte Nummer widmete, machte uns mit der Erscheinung einer „Sommernacht in den Lofoten" bekannt. Ernst Hildebrand in Berlin zeigt uns in einem umfangreichen Bilde den Kronprinzen des deutschen Reiches und von Preußen im Familienkreise. Ihm zunächst sehen wir den Erbprinzen Wilhelm mit seiner jugendlichen Gattin, neben ihm dessen jüngeren Bruder. Rechts im Bilde sitzt die Kronprinzessin, umgeben von ihren Töchtern, von denen die jüngsten sich mit einem Korbe voll Blumen zu schaffen machen. „Abend an der Salzach" nennt Hennings sein ebenso anmut- als figurenreiches Bild aus dem Volksleben eines bayerischen Landstädtchens in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. In einer Gartenwirtschaft sitzen Offiziere mit hübschen Mädchen, ehrsame Bürger und Bürgersfrauen, plaudernd, trinkend, singend, Karten spielend. In Professor Raupp hat der Chiemsee einen neuen Verherrlicher gefunden, wie vor drei und mehr Jahrzehnten in M. Haushofer. Wiederum ist es eine „Kahnfahrt", die uns der Künstler vorführt; die reiche Fülle seiner an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen, verbunden mit beweglicher Phantasie, spricht auch aus dieser neuesten Schöpfung seiner Palette. Unsere hiesigen Landschafter kennen den bayerischen Wald mit seinen bewaldeten Kuppen, seinen Granitfelsen, Burgruinen und Schlössern nur dem Namen nach. Ihr Sinn steht nach dem freilich bequemer zu erreichenden oberbayerischen Hochland. Um so freudiger überrascht Ed. Schleichs d. j. große „Landschaft aus dem bayerischen Wald", die in charakteristischen Zügen die Eigentümlichkeiten jener Gebirgsformation wiedergiebt. Ernst Zimmermann erfreute uns durch zwei Bilder, ein in kleinen Maßverhältnissen sich bewegendes Genrebildchen „Verdammtes Würfelspiel!", im Geiste Ostade's gedacht, und ein in dem Sinne Vollons gemaltes großes Stillleben. Als ein solches erscheint es mir wenigstens, obwohl es der Künstler nach einer beigegebenen Figur „Die Fischhändlerin" benennt; denn wie prächtig das hübsche junge Mädchen in ihrem Halbschatten auch gemalt ist, immer bleiben es die Fische, welche die Hauptanziehungskraft ausüben. Man hat viel von Neals „Besuch Oliver Cromwells bei John Milton" gesprochen und so Erwartungen erweckt, die das Bild unerfüllt ließ. Namentlich entsprechen die Figuren keineswegs den Vorstellungen, die man sich von dem Protektor und dem Dichter zu machen pflegt. Um so besser mutet Lübens „Im Wirtshaus" mit den zwei Flößern und der Kellnerin an. Der Künstler hat den einfachen Stoff mit poetischer Empfindung behandelt und der feinen Charakterisirung den Zauber duftigen Kolorits beigefügt. Herm. Baisch zeigt uns einen köstlichen „Frühlingsmorgen" mit Viehstaffage und Dr. Haubtmann bewährt auch in seinem „Athen" die alte noble Auffassung, während Chelius und Odelmark prächtige Aquarelle einsendeten.

B. Stuttgart. Der Württembergische Kunstverein hat in seinem Lokal eine Ausstellung von Kunstwerken und Geschenken veranstaltet, welche zum Vorteil der durch Hagelschlag und Überschwemmungen Beschädigten in Württemberg, Tirol, Oberbayern und den Rhein- und Maingegenden von hiesigen Künstlern, Verlegern und Kunstfreunden unter Beteiligung einiger Karlsruher und Münchener Maler gespendet worden sind. Der Zudrang des Publikums ist sehr groß und der Absatz der Lose geht rasch von statten. Es werden 12000 (à 1 Mark) ausgegeben. Im ganzen sind etwa 70 Ölbilder, 10 Aquarelle, dann Kohlenzeichnungen, Skulpturwerke, Kupferstiche, Antiquitäten, Bücher u. a. zusammengekommen.

Die Gesellschaft englischer Aquarellmaler wird in diesem Jahre ihre Ausstellung in der Londoner Akademie am 30. April eröffnen und ladet auch ausländische Künstler zur Beschickung desselben ein.

Vermischte Nachrichten.

F. — Bildhauer Eberlein hat im Auftrage des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Deutschland als Er-

innerungszeichen an den Tag der silbernen Hochzeit des fürstlichen Paares eine Medaille modellirt, die, in Form und Herstellung von der heut üblichen Weise völlig abweichend, für unsere Medailleurkunst eine höchst erfreuliche Anregung verspricht. Während die modernen Medaillen gleich unseren Münzen fabrikmäßig mittels geschnittener Stahlstempel geprägt zu werden pflegen, infolge dieses mechanischen Verfahrens oft hart und nüchtern wirken, ist hier, wie in der Renaissancezeit, das in Wachs modellirte Original zunächst in Bronze gegossen und sorgfältig ciselirt, das so gewonnene Modell durch den Guß vervielfältigt und schließlich jedes einzelne Stück wieder nachciselirt worden, so daß an die Stelle der mechanischen Produktion durchweg die freie, echt künstlerische Arbeit tritt. Statt der üblichen scharfen Kanten hat die Medaille einen weich abgerundeten Rand erhalten, der mit dem auf beiden Seiten ringsumlaufenden flachen Wulst eine gefällig profilirte Einfassung bildet. Innerhalb derselben umrahmt auf der Hauptseite ein stilisirter Lorbeerkranz das leicht vertiefte Mittelfeld mit den nach links gewandten Profilköpfen des Kronprinzen und seiner Gemahlin, deren Haupt mit der Myrte bekränzt ist. In dem äußeren ringförmigen Streifen liest man die Inschrift: Victoria. Friedr. Wilhelm. 1858. 25 Januar. 1883. Der Revers der Medaille wird dagegen von der schlanken, von leichtem Gewand umflossenen Figur einer beflügelten Viktoria eingenommen, die in den seitwärts ausgestreckten Händen Kranz und Palme hält. Zwischen den schräg gegeneinander gekehrten Wappenschilden des Kronprinzen und der Kronprinzessin, die in Gestalt reichgeschweifter Cartouchen den beiderseits freibleibenden Raum ausfüllen, schwebt sie, über leichtes Gewölk aufrecht daherschreitend, dem Beschauer in edelster Bewegung entgegen.

B. **Professor Carl Müller in Düsseldorf** hat zwei große Altarbilder für die St. Remigiuskirche (Minoriten) in Bonn gemalt. Das eine zeigt das Jesuskind, von welchem himmlische Erleuchtung auf den neben ihm sitzenden heil. Joseph überzugehen scheint. Das andere stellt die heilige Jungfrau als Kind dar, welche vor der heil. Anna kniet. Diese hat auf dem Schoße eine Pergamentrolle liegen mit der Prophezeiung des Jeremias. Die kleine Maria scheint schon vorahnend zu sprechen: „Ich bin eine Dienstmagd des Herrn; mir geschehe nach seinem Wort!" — Die Gemälde, welche die beiden Seitenaltäre schmücken, reihen sich den früheren Werken des Meisters in Auffassung und sorgfältiger Durchführung würdig an.

B. **Direktor Bernhard von Neher in Stuttgart** hat den großen Karton zum sechsten Fenster im Chor der alten Stiftskirche daselbst nunmehr vollendet und damit den von ihm entworfenen Cyklus in schönster Weise zum Abschluß gebracht. Kurze Zeit, nachdem er 1846 als Professor (seit 1854 Direktor) der königl. Kunstschule nach Stuttgart berufen worden war, erhielt der damals 40 Jahre alte Künstler den Auftrag, Skizzen zu Glasmalereien des aus dem 15. Jahrhundert stammenden Gotteshauses zu liefern, die allgemeine Anerkennung fanden; es schien auch, daß sie sofort zur Ausführung gelangen würden. Das Fenster über der Orgel, die heilige Dichtkunst und die Kirchenmusik, unter der Gestalt von David und von musizirenden Engeln dargestellt, wurde ohne Verzug zur Ausführung gebracht. Aber zu den sechs Fenstern des Chors, worin die Erlösungsgeschichte der Menschheit durch den Weltheiland geschildert werden sollte, kamen nur sehr langsam die festen Aufträge. Für das letzte wurde erst im Herbst 1879 die erforderliche Summe durch freiwillige Beiträge gezeichnet. Mit freudiger Begeisterung gab sich der greise Meister an die bedeutende Arbeit, welcher er, da er sein Amt als Direktor vorher niedergelegt, seine ganze Kraft widmen konnte. Daß diese Kraft nicht gebrochen, das zeigt der nun vollendete Karton, der den früheren Kompositionen nicht nur völlig ebenbürtig erscheint, sondern sie in mancher Beziehung übertrifft. Die früher vollendeten Glasgemälde stellen dar: den englischen Gruß und die Geburt Christi, die Kreuzigung und die Grablegung, die Auferstehung und die Ausgießung des heiligen Geistes, die Pfingstpredigt, Stephanus im Grabe, Pauli Bekehrung und Petrus im Kerker und das jüngste Gericht. Die Verherrlichung Christi in der Anbetung des Lammes und der Eingang der Seligen in das neue Jerusalem bildet nun des Cyklus Ende. Wir sehen unten die drei christlichen Haupttugenden in weiblichen Gestalten personifizirt. Über den Tugenden erscheinen die Gründer der Kirche: Petrus, Johannes, Jakobus und Paulus. Oberhalb der vier Apostel nahen sich die Heiden dem Brunnen des Lebens, an welchem, heilsame Früchte tragend, das „Holz des Lebens" grünt, was durch einen lieblichen Palmbaum angedeutet wird. Rechts singt ein Japhetite zur Harfe sein Lobgebet, in welches ein knieender Knabe einstimmt, und links läßt ein Hamite die Triangel ertönen, während sein sitzender Knabe die Hand nach dem „lebendigen Wasser" verlangend ausstreckt. Im Hauptbilde darüber sehen wir dann die große Schar von Auserwählten aus allen Völkern und Geschlechtern mit Palmzweigen in den Händen aufwärts ziehen zu dem Throne des Lammes. Es sind prächtige Gestalten voll hoher Begeisterung und edelster Empfindung. Über dem Lamm schwebt die Taube des heiligen Geistes, eingeschlossen von den Symbolen der Evangelisten, und im obersten Felde als Abschluß des Ganzen die erhabene Erscheinung Gott-Vaters, dem zur Seite die Engel das „Ehre sei Gott in der Höhe!" verkündigen. Die einzelnen Abteilungen der reichen Komposition werden durch passende Ornamentik miteinander verbunden.

Dem Bildhauer Rude soll in Paris ein Standbild errichtet werden, zu welchem Zweck in Frankreich eine Geldsammlung veranstaltet wird.

Rgt. **Infolge der Freiherrl. v. Biehlschen Stiftung** wird München wieder ein Fresco erhalten. Die Akademie hat Private und Korporationen, welche eine dem Publikum zugängliche Innenwand mit einem Frescobilde geschmückt wünschen, eingeladen, den darzustellenden Stoff selbst zu bestimmen, die Akademie bezeichnet einen jungen Künstler für die Ausführung und dieser erhält dafür die Summe von 3000 Mark als Honorar. So ward 1877 durch den Maler Weigand der Vorplatz der Wimmerschen Kunsthandlung in München mit einem Fresco: „Die Hochzeit Alb. Dürers mit Agnes Frey" geschmückt.

Zeitschriften.

The Academy. No. 560.

The old masters at Burlingtonhouse, von C. Monkhouse. — Ceramic exhibition at Oporto, von O. Crawfurd. — Bewick's technique, von D. C. Thomson.

L'Art. No. 422.

Achille et Eugène Devéria, von J. Guiffrey. — Une collection russe, von J. Reynard. (Mit Abbild.) — L'école anglaise en 1882, von L. Gauchez. (Mit Abbild.) — Eugène Delacroix à Alger, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Exposition des oeuvres de Henri Lehmann, von G. Dargenty.

The Art-Journal. No. 26.

The works of Laurence Alma-Tadema. (Mit Abbild.) — The aims, studies and progresses of John Linnell, painter and engraver, von F. G. Stephens. — The National Gallery: Recent acquisitions, von H. Wallis. (Mit Abbild.) — George Mason, a biographical sketch, von A. Meynell. — Mr. Ruskin on cistercian architecture. — The relatives of Albrecht Dürer as seen in his works, von M. W. Conway. — The years advance in art manufactures: French gold- and silversmith's work, von V. Champier. (Mit Abbild.) — The origin of title-headings and tail-pieces. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 5 u. 6.

Das neue Kunstakademiegebäude zu München. (Mit Abbild.) — Heinrich von Ferstel über die Konkurrenz zum deutschen Reichstagsgebäude.

The Magazine of Art. No. 28.

An american palace, von S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.) — Greek myths in greek art, von J. E. Harrison. (Mit Abbild.) — The interior of St. Paul's cathedral, past, present and future, von B. Champneys. (Mit Abbild.) — The special artist, von H. V. Barnett. (Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

15. Februar



Nr. 18.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berlin.

(Schluß.)

Da die Auswahl der Gemälde, wie bemerkt, mit großer Sorgfalt getroffen worden ist, kann die Ausstellung keinen Begriff von dem Reichtume der Berliner Privatsammlungen geben. Indessen liefert wenigstens das Renaissancekabinet eine Probe davon. Dasselbe hat nämlich ein einziger Berliner Privatsammler, Bankier Hainauer, mit elf Gemälden der altdeutschen, altniederländischen und altitalienischen Schulen, mit Marmorbüsten und Reliefs der Frührenaissance, mit Bronzen, Möbeln u. s. w. ausgestattet. An der Sopraporte der Thür und dem Überzug eines Sessels sieht man prächtige Silberstickereien auf Sammet, von spanischen Kirchengewändern aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts herrührend, an der dem Fenster gegenüberliegenden Wand einen aus Wolle, Seide und Gold gewebten flandrischen Teppich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, auf dem reichgeschnitzten Kredenzschrank darunter, einer südfranzösischen Arbeit des 16. Jahrhunderts, eine köstliche Majolikaschüssel aus Gubbio vom Meister Giorgio mit der Inschrift: Camilla la bella 1541 (einem Nachklang an das *χαλὸς, χαλὴ* auf griechischen Vasenbildern) und einen Reise- oder Hausaltar in Limousiner Emailmalerei von Nardon Pénicaud (ca. 1470—1539), welcher im Mittelbilde die Geburt Christi, auf den Flügeln die Verkündigung Mariä zeigt, ein Stück, welches sich auch durch seine treffliche Erhaltung auszeichnet.

Die Gemälde dieses Raumes sind weniger bedeutend, immerhin aber charakteristische Beispiele für die Eigenart der Meister, deren Namen sie tragen. Mostaerts „Griechische Sibylle“, Herri de Bles' „Anbetung der Könige“ und „Hinrichtung Johannes des Täufers“ repräsentiren die letzten Ausläufer der nationalen Richtung in den Niederlanden vor dem Hereinbrechen der Renaissance. Martin Schaffners Flügelaltar mit vier männlichen Heiligen zeichnet sich durch das tiefe, leuchtende Kolorit und die kräftige Charakteristik der Köpfe aus. Das Bildnis einer Frau von L. Cranach d. ä. und das eines Mannes mit einem Stiefmütterchen von einem oberdeutschen Meister geben einen Begriff von der schlichten, aber markigen Porträtauffassung damaliger Zeit. Ein ungewöhnlich großes Monogramm H. H. in der linken oberen Ecke des letzteren Bildes hat man auf Hans Holbein d. ä. deuten wollen, scheint aber eher das Monogramm des Porträtirten zu sein. Dann wäre noch eine „Anbetung des Kindes“ zu erwähnen, welche man dem Kölner Meister des Bartholomäusaltares zuschreibt.

Ungleich bedeutender als die Gemälde sind die Skulpturen, welche in diesem Raume vereinigt sind und von denen wir demnächst einige unseren Lesern in Abbildungen vorführen werden. Da ist die Marmorbüste eines kleinen Johannes mit bronzenem Heiligenscheine von Antonio Rossellino, welche zur selben Zeit in Florenz erworben worden ist, wie die Skulpturen aus dem Palazzo Strozzi für das Berliner Museum angekauft wurden. Der ganze jungfräuliche Zauber der Frührenaissance verklärt dieses entzückende Köpfchen, dessen Fleischteile mit einer wunderbaren Feinheit modellirt sind, welche in ihrer malerischen Wirkung

namentlich bei Licht so recht zur Geltung kommen. Dem Rossellino wird auch ein Flachrelief der Madonna mit dem Kinde zugeschrieben. Die lebensgroße Büste eines bartlosen Mannes von unschönen Zügen, aber von großer Lebendigkeit und Wahrheit der Charakteristik wird durch die Inschrift Alexo di Luca Mini 1456 als ein Werk des Mino da Fiesole bezeugt. Eine etwas dekorativ behandelte, aber kräftig wirkende Büste des Giovanni Capponi ist die Arbeit eines Florentiner Meisters des 16. Jahrhunderts. Aus Florenz stammen auch die schönsten Bronzen der Hainauerschen Sammlung, durchweg Arbeiten des 16. Jahrhunderts, eine Kreuzabnahme in der Art Michelangelo's, zwei Bronzestatuetten, Vulkan und Venus, die liegende Figur der Weisheit, während eine kleine Bronzebüste des Papstes Gregors XIV., eine Arbeit von außerordentlicher Feinheit der Ausführung und von sprühender Lebendigkeit, ein Guß in verlorener Form (sur cire perdue), das Werk eines römischen Künstlers aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ist. Die Bronzestatuette einer Venus endlich wird Peter Vischer d. j. zugeschrieben. Es ist eine Arbeit von großem Formenreiz, von der noch ein zweites Exemplar zu existiren scheint, da ein solches in Girauds „Les arts du métal" abgebildet ist, wo es als aus der Sammlung Stein herrührend bezeichnet wird.

Auf das Renaissancekabinet folgt die ebenfalls mit rotem Stoff bekleidete Renaissancegalerie, in welcher wiederum nicht so sehr die wenig umfangreichen Gemälde, die Namen wie Bellini, Cima da Conegliano, Dirk Bouts, Quintin Massys, Cranach, Altdorfer, de Bruyn tragen, als die plastischen Gegenstände, namentlich die berühmten Bronzen des Grafen William Pourtalès den Mittelpunkt des Interesses bilden. An der Spitze dieser Bronzen stehen zwei meterhohe Statuen des Neptun und Meleager, zwei von der Hand des Ciseleurs unberührt gebliebene Bronzegüsse von jungfräulicher Frische, welche man auf der Zeughausausstellung von 1872 vorsichtig bloß als venetianische Arbeiten des 16. Jahrhunderts bezeichnete, während sie der Katalog der gegenwärtigen Ausstellung bereits dem Jacopo Sansovino zuschreibt. Sie tragen freilich in ihrer etwas manierirten Stellung den Stempel Sansovino'scher Art. Aber es wird doch noch zwingenderer Beweise bedürfen, bevor man diese Bezeichnung allgemein adoptirt. Die Schönheit dieser Bronzen wird übrigens durch ihre vorläufige Anonymität keineswegs beeinträchtigt. Ihnen zunächst sind eine Bronzekopie des antiken Dornausziehers aus dem 16. Jahrhundert und drei schöne Thürklopfer, vermutlich florentinischer Herkunft, zu erwähnen. Eine Bronzebüste des Papstes Sixtus V. (aus königlichem Besitz), die Arbeit eines Künstlers, der unter dem Einflusse Michelangelo's stand, zeichnet sich durch die kraftvolle Charakteristik und die energische Formengebung aus. Eine Marmorbüste der Katharina Cornaro, welche uns die poesieumflossene Königin von Cypern als eine behäbige Matrone mit derben, wenig geistvollen Zügen vorführt, ist mehr eine historische als eine künstlerische Merkwürdigkeit.

Die Rokokogalerie, welche den Abschluß der nach den Linden zu belegenen Räume bildet, enthält etwa vierzig Gemälde von Watteau, Laneret, Pater, Pesne und Latour, zwei Skulpturen von Tassaert und eine Anzahl von Möbeln, unter denen besonders eine hohe Standuhr von Ebenholz mit einer reichen Dekoration von vergoldeter Bronze ins Auge fällt. Pater ist von den Rokokomalern in diesem Raume numerisch am stärksten vertreten. Neben dreien seiner besten Bilder, dem „Blindekuhspiel", der „Gesellschaft im Freien" und dem „Bade", welches in der Frivolität bereits die äußerste Grenze streift, finden wir hier eine Folge von vierzehn Gemälden, welche, als Illustrationen zu Scarrons Roman comique, die Abenteuer einer Schauspielertruppe und des sie begleitenden Ragotin mit einem überaus derben und vor keinem Wagnis zurückschreckenden Humor schildern. Diese keck aufgefaßten Scenen aus dem Leben bilden einen scharfen Kontrast zu den phantastischen Abstraktionen Watteau's, der gleichwohl seine Schüler sowohl durch den Adel seiner künstlerischen Gesinnung als durch die Grazie seiner Gestaltung und durch seine malerische Technik tief in den Schatten stellt. Die Ausstellung hat zehn Gemälde ersten Ranges von seiner Hand aufzuweisen, unter ihnen das „Débarquement pour l'île de Cythère", jene zweite verbesserte und bereicherte Redaktion des Gemäldes im Louvre, das in zwei Teile geschnittene Geschäftsschild des Kunsthändlers Gersaint, Watteau's letzte Arbeit, die kleine, nach den Klängen der Schalmei tanzende „Iris" und die „Leçon d'amour". Wir finden außerdem Chardin durch zwei seiner bekannten Kücheninterieurs mit Einzelfiguren und ein Bild, die „Briefsieglerin", ein Herr und eine Dame (lebensgroße Halbfiguren), welches ihn von einer weniger bekannten Seite zeigt, und J. Detroy mit drei Gemälden vertreten, deren Inhalt etwas an die „Galanten Blätter" streift.

Aus der Reihe der hervorragenden Rokokomaler vermißt man eigentlich nur Fragonard. Aber man glaubt wenigstens seine Hand an einer geistreichen Skizze von Rubens zu erkennen, welche mehrere Frauen im Bade unter einer Bogenarchitektur darstellt, deren oberer, von drei Amoretten umschwebter Abschluß im vorigen Jahrhundert hinzugefügt worden ist, wie Dr. Bode vermutet, von Fragonard selbst. Das Haupt der vlämischen Schule ist außerdem durch vier Ge-

mälde vertreten, von denen eines, eine hl. Magdalena als Büßerin, leider durch eine ungeschickte Restauration so arg entstellt worden ist, daß man seine frühere Schönheit nur noch ahnen kann. In jedem Pinselstrich dagegen zeigt die Hand des Meisters ein männliches Porträt, etwa aus den Jahren 1610—1612 (Besitzer L. Knaus), welches zu den köstlichsten Bildnissen gehört, die wir von Rubens' Hand kennen. An einem großen, die vier Evangelisten um einen Tisch gruppirt darstellenden Bilde haben Schüler das meiste gethan, während ein großes mythologisches Stück, „Diana mit ihren Nymphen im Bade von Satyrn überrascht", in dem warmen Goldtone der Zeit von 1630—1640 gehalten, in einzelnen Partien von einer bezaubernden Schönheit ist, die nur dem Meister selbst gelingen konnte.

Da wir die Absicht haben, in einem, mit zahlreichen Illustrationen versehenen Artikel der „Zeitschrift" näher auf die Hauptbilder der Ausstellung einzugehen, begnügen wir uns an dieser Stelle mit einer resümirenden Übersicht statistischen Charakters. Da die Berliner Privatsammlungen an guten Bildern der italienischen Schule arm sind, hat man auf eine würdige Vertretung derselben verzichten müssen. Die wenigen Bilder, welche die Namen Tizian, Veronese, Tintoretto tragen, sind teils zweifelhaft, teils unbedeutend. Die Hauptstärke der Ausstellung liegt in den Franzosen und in den Niederländern, welche letzteren durch mehrere Werke hors de ligne vertreten sind. Zu diesen gehören vornehmlich die beiden Perlen der Sammlung A. v. Carstanjen, ein Frauenbildnis von van Dyck, ein Gemälde von einer wundervollen Klarheit und von einer Wärme des Tones, welche die Entstehung desselben noch in die italienische Zeit des Meisters oder doch in die unmittelbar darauffolgende Periode weist, und Rembrandts Bildnis des Predigers J. C. Sylvius (1645 gemalt, früher in der Sammlung Fesch). Von niederländischen Genremalern sind folgende vertreten: Teniers d. j., Terborch (durch drei vortreffliche Porträts), Wouverman, Tol, Ryckaert, Molenaar, Steen, A. v. Ostade, Brekelenkam, Willem van Mieris, Jan Kick, Slingeland, Franz van Mieris, Pieter de Codde, Brouwer, Jacob A. Duk, Jan van der Meer von Delft (mit dem Bildnis eines Albanesen etwas unter Lebensgröße), Pieter Quast; von den Porträtmalern: Franz Hals, Bol, van der Helst, Th. de Keyser; von den Landschafts- und Marinemalern: Jakob und Salomon van Ruysdael, Everdingen, Hobbema, Jan van der Meer von Haarlem, Pieter Molyn, Pynacker, van Goyen, J. G. Cuyp, Willem van de Velde, Simon de Vlieger, Momper, Jan Brueghel, Jan Porcellis und J. van Rombouts; von den Meistern des Tierstücks und des Stilllebens: Snyders, Paul Potter, Hondekoeter, Weenix, Willem van Aelst, van Beyeren, Saftleven, Fyt und Kalf. Wenn wir von Pieter de Hooch und Nicolaus Maes absehen, diesen enfants chéris der modernen Kunstauktionen, dürfte kaum einer von den Meistern fehlen, welche den Ruhm der niederländischen Schule ausmachen. Neben jenen tritt aber noch eine stattliche Reihe anderer Meister auf, die zum Teil mit gutem Grunde auch eine Beteiligung an jenem gemeinsamen Ruhme in Anspruch nehmen dürfen. Einige der Namen, die wir im Folgenden aufzählen wollen, sind nur wenigen Kunstforschern bekannt, andere so gut wie ganz unbekannt. Da die meisten der ihnen zugeschriebenen Bilder durch Inschriften und Monogramme beglaubigt sind, kann der Verdacht einer willkürlichen Attribution nicht aufkommen. Wir nennen Pieter de Reyn (1597—1639), einen Schüler von E. van de Velde, H. de Fromantiou (das Bild, ein Stillleben, ist mit dem Namen und der Jahreszahl 1660 bezeichnet), Jan Pieters de Ry, einen Porträtmaler, der 1620 in die Lukasgilde im Haag trat, Jacob Walscapelle, den Waagen als einen äußerst seltenen Meister bezeichnet, Willem Bartsius (das Bild, einen Mandolinspieler darstellend, zeigt die Jahreszahl 1634), Jacob Ochtervelt, Juriaan van Streek (ca. 1632—1678), einen Stilllebenmaler, Jacob Torenvliet (1641—1719), Christoffel Jacobsz van der Lanen und Pieter de Ring, welcher nach Waagens Versicherung ebenfalls selten vorkommt.

Bei der Auswahl der Gemälde ist von seiten des Komités auch ein besonderes Augenmerk auf die gute Erhaltung derselben gerichtet worden. Mit ganz wenigen Ausnahmen finden wir daher in der Ausstellung nur solche Bilder, welche uns die Eigenart der Meister, welche sie zu vertreten haben, ungetrübt widerspiegeln.

Adolf Rosenberg.

Gobelins-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Die in unserem ersten Artikel angekündigte zweite Serie von Tapisserien aus dem Besitze des österreichischen Kaiserhauses ist im Januar zur Ausstellung gelangt.

Von den Hautelisse-Arbeiten dieser Serie sind zwei in ikonographischer Beziehung von hohem Interesse und sollen heute eine genauere Würdigung finden. Es sind der „Triumph Amors" und der „Triumph der Keuschheit", die ersten zwei Stücke einer Reihe von sechs Teppichen, welche die bekannten „Trionfi" nach den Gedichten des Petrarca zur Darstellung bringen. An bildlichen Darstellungen der „Trionfi" aus Frankreich und Flandern sind mir folgende bekannt: 1) eine Reihe

von sechs Reliefs am Hôtel du Bourgtheroulde in Rouen, 2) ein Stich von Jean Duvet (Dumesnil II), 3) der Codex pict. Nr. 53 in der königl. Bibliothek zu München, 4) Codex Nr. 2581 und 2582 der Wiener Hofbibliothek, 5) eine unvollständige Suite von Tapisserien, ehemals (noch 1878) im Besitz von M. Leclanché, gegenwärtig (wie mir A. Darcel vor wenigen Tagen mitteilte) bei Herrn Lowengard in Paris, 6) ein „Triumph der Fama" (aus einer supponirten ähnlichen Reihe von Tapisserien) im Berliner Kunstgewerbemuseum.*)

An diese Darstellungen, besonders an Nr. 5 und 6, schließen sich nun sehr eng die Wiener Trionfi an, von denen zwei ausgestellt sind, deren vollständige Reihe aber, wenngleich einstweilen ohne beigegebenen Text, im Jahrbuche der kaiserl. österreichischen Kunstsammlungen trefflich reproduzirt ist. Die Wiener Trionfi unterscheiden sich in vielen Zügen von den unter Nr. 5 und 6 genannten, so daß ein genaueres Eingehen wohl gerechtfertigt erscheint. Alle diese sechs Züge bewegen sich nach rechts im Bilde und haben eine hügelige, im Vordergrunde blumenreiche Landschaft zum Schauplatze. Was den Triumph Amors anbelangt, so sehen wir dort cupido mit einer Binde vor den Augen, mit Bogen und Köcher in den Händen, auf einem Triumphwagen thronen, der von zwei weißen Böcken und zwei Sirenen gezogen wird; urania auf einer Harfe spielend schreitet voran; volupte und oysivite begleiten den Wagen. Als überwunden und getötet liegen auf dem Boden: paris, heleyne, herodiade, pirame, thibée (sic!), salomon, sanson, hercules, iason. Auf zwei Bandrollen am oberen Rande des Teppichs ist zu lesen:

Par cupido damours le dieu inmonde
Qui de son arc a faict plusieurs effors
Soyez vaincus les preux hardis et fors
Et les plus grans represantant le monde.

Amor ist hier origineller weise mit Krallenfüßen gebildet. Ein vor ihm auf dem Wagen befindlicher Kandelaber, der eine Feuerschale trägt, kommt vielfach bei analogen italienischen Darstellungen vor. Dagegen erscheint mir wieder die Einführung der Sirenen originell.

Amors Triumph ist gefolgt von dem der Keuschheit; chastete steht als weißgekleidete Nonne auf ihrem Triumphwagen und hat den linken Arm um eine Säule geschlungen, während die Rechte einen Palmzweig hält. Der Wagen wird von zwei Einhörnern und einer vestalle gezogen. Letztere trägt in der Rechten einen Palmzweig, in der Linken eine große brennende Kerze.

*) Vergl. des Verfassers Aufsatz in der litterarischen Beilage der „Wiener Montagsrevue" vom 18. Dez. 1882.

Begleitet wird der Zug von abstinence und temperance, von ypolite, lucresse, claudia, hippo, deiphile. Der vom vorderen Rade des Triumphwagens überfahrene cupido liegt in der Mitte des Vordergrundes auf dem Boden. Auf den Bandrollen oben liest man:

voyant le monde ainsy mys et vaincu.
par le moyen qui na point chaste este
pour batailler prent armes chastete.
qui cupido dompte soulz son escu.

Die Schrift ist gotisch. Aus dieser einerseits, aus den Kostümen andererseits (breite Schuhe, Barette) läßt sich schließen, daß diese Hautelissen der beginnenden Neuzeit angehören. Von technischer Seite betrachtet muß man den eben beschriebenen Tapisserien größere Feinheit absprechen. In dieser Beziehung stehen die drei nachträglich ausgestellten Brüsseler Tapisserien mit den Scenen aus Vertumnus und Pomona (nach Ovids Metamorphosen) viel höher. Auch die reichliche Verwendung von Goldfäden deutet auf Sorgfalt bei der Herstellung. Eine ähnliche Suite von Tapisserien befindet sich in Madrid. Leider fanden wir auf der Ausstellung nur drei aus dieser Reihe von neun Teppichen, wie von den sechs Triumphen nur zwei. Auch von den acht Tapisserien mit Darstellungen aus der Sage von Romulus und Remus (Nr. XXI von Birks Inventar im obgenannten Jahrbuche) waren in der Ausstellung nur zwei zu finden. Das ist entschieden zu bedauern, weil durch Entfernung mehrerer Stücke der ersten Ausstellungs-Serie hinreichend Raum hätte gewonnen werden können, um diese Teppich-Reihen dem Publikum vollständig vorzuführen.

Dr. **Th. Frimmel.**

Nekrologe.

Gustave Doré, der bedeutendste und fruchtbarste Illustrator Frankreichs, dessen Ruf und Beliebtheit sich weit über die Grenzen seines Vaterlandes erstreckte, ist zu Paris am 23. Januar, kaum 51 Jahre alt, in der Vollkraft des Schaffens, nach einer Krankheit von wenigen Tagen der Halsbräune erlegen. Geboren zu Straßburg am 6. Januar 1832, kam er kaum dreizehnjährig zu seiner Ausbildung in das Lycée Charlemagne nach Paris, nachdem sich das Talent des frühreifen Knaben schon früher in einigen Landschaftsskizzen aus dem Departement de l'Ain offenbart hatte. Vom Jahre 1848 an finden wir ihn mit Bertall als Zeichner am „Journal pour rire" beschäftigt, während er gleichzeitig in den jährlichen Salons Federzeichnungen, zumeist landschaftlichen Gegenstandes, ausstellte. Das erste größere Werk, womit er als Illustrator auftrat, waren Illustrationen zu Rabelais' Werken (1854), und die Aufmerksamkeit, die er damit erregt hatte, wuchs nun in den folgenden Jahren in dem Maße, als die Produkte seiner unermüdlich schaffenden und scheinbar unerschöpflichen Phantasie in schneller Folge in die

Öffentlichkeit traten. Die Zeichnungen zu Sue's „Ewigem Juden“, zu Balzacs Contes drôlatiques, zu Montaigne's Essais, zu Perraults „Märchen“, zu Taine's „Reise in die Pyrenäen“, die im Laufe der fünfziger Jahre erschienen, waren ebensoviele Etappen des Ruhmes für den glücklichen Künstler, dessen Talent sodann in den folgenden großen Illustrationswerken: der Hölle Dante's (1861), dem Don Quichote (1863) und der Bibel (1865) sich auf der vollen Höhe seiner Entfaltung zeigte, während er in den Fabeln Lafontaine's (1867) einen Vorwurf gewählt hatte, der seiner in erster Linie sich dem Phantastischen, Grandiosen, Ungewöhnlichen zuneigenden Schaffenskraft weniger zusagte, und daher auch nicht den Beifall der früheren Werke fand. Den siebziger Jahren gehören an: die Illustrationen zu mehreren Dichtungen Tennysons, zu Coleridge's „Lied des alten Seemanns“, zu Davilliers L'Espagne, Enaults Londres und endlich zum „Rasenden Roland“, in welch letzterem der Künstler, mit dem seiner Begabung kongenialen Stoffe, den früheren Schwung seiner Phantasie und den vollen Reichtum seiner Erfindung wieder fand. Denn dies waren unstreitig die weit das gewöhnliche Maß überragenden Glanzseiten seiner Begabung, mag auch die Form, in die er seine Gestaltungen bannte, oft bizarr und gesucht erscheinen, mag auch die Zeichnung oft die Hast und Eile der Improvisation und den Mangel ernster künstlerischer Schulung, die ihm in der Jugend abgegangen war, und die er in späteren Jahren trotz allem darangewandten Fleiß und Eifer nicht mehr ersetzen konnte, verraten, und mochte auch der durchaus subjektive Stempel, den er seinen Schöpfungen, nur zu oft im direkten Gegensatz zu Wesen und Charakter der behandelten Stoffe, aufdrückte, und der sich als roter Faden der Manier durch sein gesamtes Schaffen zog, dem Künstler den Beifall und die Billigung des ernsten Kunstfreundes oft geschmälert, ja bei manchem seiner Werke ganz vorenthalten haben.

Schon früh hatte Doré neben seinen Arbeiten als Illustrator auch das Feld der hohen Malerei betreten, und sein ganzes Leben hindurch hat es seinem lebhaften Ehrgeiz als Ziel vorgeschwebt, die Lorbeeren, die ihm dort gleichsam in den Schoß gefallen waren, hier in unermüdetem Streben sich zu erringen. Leider hatte ihm die Natur Sinn und Verständnis für die Farbe versagt, und es mußten demnach alle seine Bemühungen auf diesem Felde scheitern. So konnte denn auch keines seiner zahlreichen Werke, die er im Salon ausstellte, irgend Beifall finden: „Francesca da Rimini“ (1861), „Die Titanen“ (1866), der „Tod des Orpheus“ (1869), die „Christlichen Märtyrer“, „Dante und Virgil“; ferner seine biblischen Bilder: „Ecce Homo“, „Moses vor Pharao“, „Einzug Christi in Jerusalem“, „Jesus zum Tode verurteilt“, der „Sturz des Heidentums“ (1878), endlich eine Menge landschaftlicher Kompositionen, zumeist aus der Gebirgswelt der Alpen und schottischen Hochlande. Außer dem fehlenden Farbensinn mußten auch die übrigen Mängel des Talentes und der künstlerischen Erziehung Doré's hier um so mehr sich offenbaren, als er für seine Gemälde zumeist auch räumlich kolossale Maßstäbe wählte, und besonders in seinen Landschaftsbildern den Schwerpunkt oft auf gesuchte Beleuchtungseffekte zu legen liebte.

Mit ähnlich mangelhafter technischer Durchbildung, aber auch mit gleicher Leichtigkeit der Erfindung und des Gestaltens, wie sie das hervorragende Merkmal seiner Improvisationen bildeten, hat sich Doré in seinen letzten Jahren in der Skulptur versucht, ohne daß es ihm — hier natürlich noch weniger als in der Malerei — gegönnt gewesen wäre, jene Grenzlinie zu überschreiten, die das flüchtige Erzeugnis der momentanen Eingebung der Phantasie von dem durchgebildeten und gereiften Kunstwerke trennt. Bei der Weltausstellung des Jahres 1878 erregte eine ungeheure Vase Aufmerksamkeit, an der der Künstler die neckischen Geister des Weines in einer Reihe über- und durcheinander purzelnder Genien symbolisirt hatte (abgebildet in der Zeitschrift Jahrg. XIV, S. 16), sodann die Gestalt der „Nacht“, die durch einen Strahlenkranz von Gaslichtern um das Haupt in Relief gesetzt werden sollte, endlich eine „Parze“, die den von Amor gesponnenen Lebensfaden entzweischneidet. In den Salons der folgenden Jahre waren ausgestellt: „Die Furcht“, eine Mutter, die ihr Kind vor einer gegen dasselbe heraufzüngelnden Schlange zu retten sucht, und die Gruppe der „Raufer“ und „Mönch und Ritter“, lauter Werke, die des künstlerischen Gleichgewichtes zwischen Gehalt und Form entbehren, weil die gestaltende Hand dem Fluge der Phantasie, die sie konzipirte, nicht zu folgen vermochte. Ob Doré in dem Denkmal für Dumas d. ä., das nach seinem Entwurf gegossen werden soll, glücklicher war, wird sich bei der Aufstellung desselben im nächsten Frühling zeigen. C. v. F.

Kunsthandel.

* **Eine Gesamtpublikation der Handzeichnungen Dürers** wird von Dir. Lippmann in Berlin vorbereitet. Der erste, 99 Tafeln umfassende Band des Werkes, dessen Erscheinen bevorsteht, wird Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets und der Sammlungen Mitchell, Malcolm und Locker in London enthalten und in solidem Einband mit Deckelpressung nach dem Dürerschen Holzschnitt: „Der flötenspielende Satyr“ im Subskriptionspreise auf 250 Mark zu stehen kommen. Zur Reproduktion der Blätter sind alle Mittel der modernen Technik, mechanische Aufnahme, Lichtdruck, Heliogravüre, Xylographie, Farbendruck, sowie Kombinationen dieser verschiedenen Verfahren aufgeboten worden, um Nachbildungen zu erreichen, welche die Originale möglichst vollkommen zu ersetzen im stande sind. Bei der ungewöhnlichen Bedeutung, welche die Handzeichnungen Dürers als die unmittelbarsten und eigenartigsten Äußerungen eines unvergleichlichen Talentes für die volle Würdigung seines Wesens besitzen, darf die angekündigte Publikation in allen kunstverwandten Kreisen gewiß auf die regste Teilnahme rechnen.

H. **Photographien nach Gemälden bayerischer Staatsgalerien.** Der Photograph Ludwig Danner, Besitzer einer seit 1856 in München bestehenden Verlags-Kunst-Anstalt, hat mit Genehmigung des königl. bayerischen Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten im verflossenen Jahre 120 photographische Abbildungen nach hervorragenden Gemälden der königl. Galerie in Schleißheim gefertigt. Es wurde ein größeres, für das Kunststudium geeignetes Format gewählt, und der günstige neutrale Ton bringt die durch Aufwand aller jetzigen technischen Vorteile erzielte Schärfe und Wiedergabe aller feinen Nüancen der Modellirung besonders zur Geltung. Da die Schätze der Schleißheimer Galerie, die trotz der Überführungen in die Münchener Pinakothek immer noch sehr bedeutend sind, hier zum erstenmal in photographischer Reproduktion erscheinen, so wird das Dannersche Unternehmen in den Kreisen der Kunstfreunde, Kunsthistoriker 2c. auf gute Aufnahme rechnen können. Jedes Blatt ist einzeln käuflich. Herrn Danner wurde von dem

genannten Staatsministerium nunmehr auch die Erlaubnis zur Vervielfältigung der königl. Galerien in Augsburg und Nürnberg erteilt.

Personalnachrichten.

*** **Professor Gussow und Baumeister Kayser**, Socius der Firma „Kayser und v. Großheim", beide in Berlin, sind zu Mitgliedern der Berliner Akademie der Künste gewählt worden.

J. E. **Herr Leblant**, der Verfasser der „Epigraphie chrétienne de la Gaule" wurde von der französischen Regierung zum Direktor ihrer archäologischen Schule in Rom ernannt.

Vermischte Nachrichten.

Su. **Die Inventarisirung der Baudenkmale in Bayern** hat im verflossenen Jahre den ersten Anstoß zur Verwirklichung erhalten. Nachdem der Architekten- und Ingenieurverein der bayerischen Rheinpfalz bereits seit mehreren Jahren reichliches und wertvolles Material gesammelt hatte, haben die beiden Architekten, Oberingenieur G. F. Seidel und Assistent G. v. Bezold es übernommen, die Inventarisirung für das ganze Königreich durchzuführen. Der bayerische Architekten- und Ingenieurverein ist mit lebhaftem Interesse für das Unternehmen eingetreten, und auf seine Vermittelung hin haben die königl. Staatsministerien in dankenswerter Weise die äußeren Behörden beauftragt, zur Förderung der Arbeit zunächst Verzeichnisse über die älteren Bauwerke ihrer Bezirke aufzustellen.

* **Eine Wiederholung der Wiener Votivkirche.** Im letzten Sommer weilte Baronet Sykes, ein reichbegüterter Engländer, in Wien, welcher beim Anschauen der Votivkirche in solche Begeisterung über den herrlichen Bau geriet, daß er sofort den Plan faßte, sich auf eigene Kosten eine Wiederholung desselben in London herstellen zu lassen. Unlängst war der Erbauer der Wiener Votivkirche, Baron Ferstel, in der englischen Hauptstadt, um mit dem kunstsinnigen Auftraggeber den Platz für den dortigen Bau auszuwählen und man hofft, daß die darüber geführten Verhandlungen zu einem baldigen Abschlusse gelangen werden. Baronet Sykes will dem Architekten jährlich 25000 Pfd. Sterl. zur Verfügung stellen, und der Bau soll in 15 Jahren vollendet sein.

Der Umbau des Reichspostgebäudes in Leipzig, zu dessen Neubau der Reichstag leider die Mittel verweigerte, schreitet allgemach von innen nach außen fort. Um dem ziemlich schmucklosen Putzbau ein stattlicheres Ansehen zu geben, soll der Mittelbau einen mit Skulpturen geschmückten Giebel und eine Krönung durch sechs allegorische Figuren erhalten. Bei der für diesen plastischen Schmuck unter Leipziger Bildhauern veranstalteten engeren Konkurrenz ist dem Akademieprofessor Zurstrassen der Preis für das Giebelfeld und dem Bildhauer Joseph Kaffsack (letzterer in Berlin) der Preis für die krönenden Figuren zuerkannt.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 10. Januar. Nachdem vom Schatzmeister der Kassenbericht über das abgelaufene Rechnungsjahr erstattet und der vorjährige, aus den Herren Curtius, Schöne, Conze und Trendelenburg bestehende Vorstand wiedergewählt war, legte der Vorsitzende an neueingegangenen Schriften die folgenden vor: A. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff, Kunstdenkmäler aus Griechenland, Lief. I, Berlin, Asher & Co.; Richard Bohn, Die Propyläen der Akropolis zu Athen, mit 21 Taf., Berlin-Stuttgart, W. Spemann; H. Blümner, Winckelmanns Briefe an seine Freunde; P. Gardner, Samos and Samian coins; Baumann, Die antiken Marmorskulpturen des Großherzogl. Antiquariums zu Mannheim; Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band 46; A. de Ceuleneer, Les têtes ailées de Satyre trouvées à Angleur; A. Springer, Die Psalter-Illustrationen im früheren Mittelalter; Kirchhoff, Attische Totenliste; A. v. Sallet, Beiträge zur antiken Münz- und Altertumskunde; A. Gerber, Naturpersonifikation in Poesie und Kunst der Alten; Th. Schreiber, Die Athena Parthenos des Phidias und ihre Nachbildungen, eine dankenswerte Bereicherung des statuarischen Materials, wenn auch der hier erhobene Protest gegen die Stützsäule der rechten Hand schwerlich Beifall finden wird; endlich die Arnold Schäfer in Bonn gewidmete Sammelschrift: Historische Untersuchungen, mit Loeschke's Aufsatz über den Tod des Phidias. Anknüpfend hieran bemerkte der Vorsitzende, daß Loeschke, unabhängig von Müller-Strübing, die Überlieferung von Phidias' Tod in Elis verwerfe, aber eine ganz neue Chronologie aufstelle, indem er in das Epochenjahr bei Plinius (Ol. 83) die Vollendung des olympischen Zeus setze, den Bau des Parthenon 447 beginnen und Phidias 438 im Gefängnis sterben lasse. Dieser Ansatz passe jedoch nicht wohl zu den Worten in Aristophanes' „Frieden", auch liege keine Nötigung vor, die Angriffe gegen Phidias auf einen Prozeß zu beschränken. Phidias könne in Elis einen wiederholten Aufenthalt genommen haben. So werde es möglich, die Entstehung der falschen Legende zu erklären und die Überlieferung über Pantarkes zu retten. — Darauf legte Herr Conze die von Herrn Professor Benndorf ihm zur Verfügung gestellten Potographien der Reliefs von Giölbaschi in Lykien vor. Eine Expedition, unter Benndorfs Leitung, mit Unterstützung der kaiserl. österreichischen Regierung ausgerüstet von einer Gesellschaft österreichischer Kunstliebhaber, hat die Originale kürzlich nach Wien gebracht. Die einzige Nachricht, welche Schönborn seinerzeit von dem ganzen Denkmale, einem Heroon, gegeben hatte, ist der Ausgangspunkt dieser wichtigen Erwerbung geworden. Der Vortragende suchte die Bedeutung der Reliefs als großer bildnerischer Kompositionen attischer Schule aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. hervorzuheben, verwies auf die erste ausführliche Nachricht, welche im nächsten Hefte der archäologisch-epigraphischen Mitteilungen aus Österreich erscheinen wird, und war im stande das nahe bevorstehende Eintreffen von Abgüssen im königl. Museum anzukündigen. — Herr Hübner berichtete über die drei Sammlungen in Madrid, in welchen antike Kunstwerke sich befinden: die alte königliche Sammlung im Museum im Prado, welche noch genau in demselben Zustande sich befindet wie vor zwanzig Jahren, als der Vortragende sie zuerst sah und ihre Beschreibung veröffentlichte; ferner die neugegründete Sammlung von Gipsabgüssen nach griechischen Skulpturen (Parthenon, Olympia u. s. w.) in dem sogen. Cason, einem zum griechischen Tempel umgestalteten Lusthause Philipps IV. am Eingang zum öffentlichen Garten des Retiro, eine sehr dankenswerte Schöpfung des jetzigen Leiters der Kunstanstalten in Spanien, J. F. Riaño; endlich das ebenfalls neugegründete Archäologische Museum in dem sogen. Casino de la Reina, einem interimistischen und sehr unzureichenden Lokale, aus dem die Sammlung in das im Bau begriffene neue Museum (das auch die Nationalbibliothek in sich aufnehmen wird) an der Promenade Fucete Castellana übergeführt werden soll, wenn dieses einmal vollendet sein wird. Diese Sammlung bietet, weil sie vorzugsweise die im Lande gefundenen Altertümer umfaßt, ein hervorragendes Interesse; der Vortragende behielt sich vor, auf ihren Inhalt zurückzukommen, sobald sich Abbildungen einiger der darin befindlichen Bildwerke vorlegen lassen werden. — Herr Furtwängler legte die Zeichnungen seiner Rekonstruktion zweier statuarischer Gruppen aus Delos vor, wo sie vor einem dorischen, dem großen Apollotempel parallel liegenden kleineren Tempelbau, und zwar vor der Mitte der beiden Frontseiten desselben gefunden wurden. Ihr Entdecker, Herr Homolle, hielt sie für innere Giebelgruppen des Apollotempels, wogegen aber der Fundort und die Beflügelung der beiden Hauptfiguren spricht. Bei richtiger Zusammensetzung der Fragmente ergeben sich zwei Gruppen von je vier Figuren, die auf den Giebelspitzen des kleineren Baues gestanden haben: a. Boreas, welcher Oreithyia um die Hüften faßt und hoch empor hält, begleitet von einem in attributiver Kleinheit gebildeten Pferde; rechts und links je eine Gespielin der Geraubten, die sich eilig entfernen, indem sie sich nach dem Thäter umblicken; b. Eos, welche Kephalos hoch emporgehoben hat, um ihn zu entführen, unten ein Hund, zu beiden Seiten ein enteilendes Mädchen. Beide Gruppen sind ihrem Gegenstande nach zur Aufstellung in luftiger Höhe besonders geeignet. Auf den Giebelecken waren herabschwebende Niken angebracht. Stilistische und historische Erwägungen führten den Vortragenden zu der Annahme, daß die Gruppen um 430—420 v. Chr. entstanden seien und wie die Nike des Päonios, mit der sie die allernächste Verwandtschaft zeigen, noch ionischer Kunstübung angehören. Ein ähnliches Beispiel statuarischer Giebelbekrönung griechischer Zeit wies der Vortragende am Nereidenmonument von Xanthos

nach, wo die Akroteriengruppen bisher nicht richtig erkannt seien.

*** Professor Heinrich v. Angeli, welcher sich gegenwärtig in Berlin befindet, ist damit beschäftigt, das Porträt des Feldmarschalls Grafen Moltke für das Schlesische Museum der bildenden Künste zu malen. Alsdann wird Angeli noch ein zweites Porträt des Grafen Moltke im Auftrage des Kaisers für das Berliner Generalstabsgebäude ausführen.

Vom Kunstmarkt.

*** Auf den letzten Kunstauktionen bei Rudolf Lepke in Berlin ist ein Gemälde von Makart „Sub rosa" mit 10400 Mk., eine Landschaft von E. Hildebrandt „Blick aufs Meer mit der Küste von Madeira" mit 7800 Mk. und ein Aquarell desselben Meisters, bezeichnet „Cederntal (Libanon) 21. April 1852", mit 1585 Mk. verkauft worden.

Zeitschriften.

The Academy. No. 561.
Rayet's Monuments of ancient arts, von A. S. Murray. — Archaeological discoveries in Latium, von F. Barnabei. — The discovery of a supposed van Eyck.

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde. Nr. 1.
Der ehemalige Capitelsaal und die neue Pfalz des Stiftes St. Gallen, von J. L. Meyer. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, von J. R. Rahn.

L'Art. No. 423.
Mantegna, graveur, von H. Delaborde. (Mit Abbild.) — Une collection russe, von J. Reynard. — Eugène Delacroix à Alger, von Ph. Burty. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 7 u. 8.
Restaurationsbarbarei im Dome zu Worms, von W. Wagner.

Journal des Beaux-Arts. No. 2.
Les jeunes de l'essor, von P. Gervais. — Guillaume Geefs. — Notes sur quelques tableaux de Rubens, von Ch. Cournault.

The Portfolio. No. 158.
Jacopo della Quercia, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Paris, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. No. 308.
Benvenuto Cellini, von Ed. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Léon Gambetta, von J. Claretie. — Découverte de momies royales de Thèbes, von A. Rhoné. (Mit Abbild. Schluss.) — Les Basreliefs en bronze de l'armoire de St. Pierre-aux-Liens, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Le Portrait attribué à Raphaël de la collection du prince Czartoryski, von S.-H. Fraser. (Mit Abbild.) — Le Musée des Arts industriels à Berlin, von M. Vachon. — Les anciennes toiles peintes et imprimées à l'exposition de l'Union centrale, von G. Le Breton. — Bibliographie: Bibliothèque de l'Enseignement editée par Quantin, von Louis Gonse. — Le père de Nicolas Berchem, von Paul Mantz. — Exposition de la société internat. des peintres et sculpt., von A. Baignières. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. II. Heft. 1883.
Die Ausstellung d. Central-Union d. Decorativkünste zu Paris. Von H. Billung. I. (Mit Abbild.) — Die altdeutschen Gläser in d. Mustersammlg. des bayer. Gewerbemuseums. Von Carl Friedrich. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 209.
Die Weihnachtsausstellung im Österr. Museum. Von J. Folnesics. — Die histor. Bronzeausstellung im Österr. Museum. Von R. v. E.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



18. Jahrgang.

Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

22. Februar

Nr. 19.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Paris, im Januar 1883.

Wenn wir heute unsere Ausstellungsrevue mit der Kunstschule beginnen, wo soeben nach Pariser Sitte die Bilder eines verstorbenen Künstlers dem Publikum zu übersichtlicher Beurteilung dargeboten werden, so drängen sich uns verschiedene Fragen auf. Erstens wäre es interessant festzustellen, ob Herr Henri Lehmann, — denn um dessen künstlerischen Nachlaß handelt es sich hier, — den größten Teil seines Ruhmes der französischen Kunst verdankt oder ihr vererbt; sodann, welchen Einfluß er auf seine zahlreichen Schüler hatte, welchen Platz ihm die Nachwelt einräumen wird, ob er überhaupt Anspruch auf Unsterblichkeit erheben darf.

Bei seinen Lebzeiten hat Henri Lehmann eine ziemlich bedeutende Rolle gespielt. Deutscher von Geburt, war er durch seine Erziehung Franzose geworden. Er war ein Schüler von Ingres und wurde später durch seine Berufung an das Institut vollständig naturalisirt. In allen Streitfragen, sei es über Unterrichtswesen oder über die Bildung der Jury's, bekannte sich Lehmann stets rückhaltlos zu den Ansichten des Instituts. Feind aller Neuerungen, leidenschaftlicher Anhänger der Vorschrift und der Tradition, hat Lehmann immer zur Fahne der „Ecole de Rome“ geschworen, so daß die junge Malergeneration, die seine Bilder kaum kennt, ihn für einen außerhalb der Fortschrittslinie stehenden Reaktionär halten mußte. Daher jetzt die große Neugierde, zu sehen, ob das Können des verstorbenen Meisters auch wirklich auf der Höhe seiner Prinzipien stehe, ob seine Strenge und sein Stolz durch Mustergiltigkeit seiner Schöpfungen berechtigt gewesen sei. Ein sehr trauriger Umstand stimmt ohnehin schon, wenn auch nicht gerade zur Nachsicht, so doch gewiß zur Teilnahme für den Künstler. Er hatte nämlich einen großen Teil unseres Rathauses mit Bildern geschmückt, das bekanntlich im Jahre 1871 von den Insurgenten zerstört worden ist. Schlimmeres kann wohl einen Künstler nicht treffen, als wenn, wie im vorliegenden Falle, diejenigen Schöpfungen, denen er den besten Teil seines Lebens und seines Talentes gewidmet hat, mit einem Schlage vernichtet werden. Die Abwesenheit jener Wandgemälde bildet jedenfalls eine große Lücke in der jetzigen Ausstellung, doch ist die Lücke nicht groß genug, um die Bedeutung und den Wert des Mannes unterschätzen zu lassen. Was befremdlich wirken muß, ist, daß der Beschauer einen ganz anderen Menschen kennen lernt, als er von einem eingefleischten Schüler von Ingres erwarten mußte. Anstatt nur der strengen Form zu huldigen, sehen wir ihn zuweilen mit Lichteffekten und mit der Farbe kokettiren. Nicht selten läßt er die erhabenen Posen, die korrekte Aktzeichnung links liegen und verirrt sich auf das Gebiet der Phantasie. So bringt er einen Hamlet und eine Ophelia, denen er gar zu gerne einen romantischen Zauber verleihen möchte, stellt religiöse Scenen dar, die in Beleuchtungseffekten, nicht in der Schönheit und im Ernst der Linien ihre Wirkung suchen. Weder als Historien- noch als Porträtmaler gelingt es ihm, uns die Tatze eines Löwen fühlbar zu machen. Wir stehen vor einem fein- und vielseitig gebildeten Geiste, der alles Banale haßt, der sein ganzes Leben nach dem

Schönen strebte, es aber nur auf dem Wege des Erlernten, der gewissenhaften Arbeit zu erreichen hoffte. Aufgeregt hat ihn das Fleisch, das er malte, nie, nie hat ein Vorgang, ein Stück Natur, das er wiedergab, tiefere Bewegung in ihm hervorgerufen. Er war einer jener geschniegelten Maler, welche die Kunst für eine anständige Beschäftigung halten, so ein Maler, wie die Civilisation sie hervorbringt, nicht wie die elementare Natur sie schafft. Obgleich hie und da Funken von Talent durchblitzen, giebt es doch nicht leicht etwas Ungenialeres als die Bilder des Herrn Lehmann.

Die Einrichtung der permanenten Ausstellungen, die jetzt grassirt, hat das Gute, daß man sich von der Langeweile der einen schnell bei einer anderen erholen kann. Man geht z. B. in die rue de Sèze, in den Salon Petit, denselben Salon, der vor wenig Jahren die Aquarellisten mit ihrer feingewählten Ausstellung beherbergte, und der jetzt verschiedenen Künstlergruppen zur Verfügung steht. Eine dieser letzteren hat im Augenblick, unter dem pompösen Namen „Internationale Ausstellung", die Räume gefüllt; was aber die paar Italiener und Amerikaner neben den Franzosen hierhergebracht haben, ist entschieden nicht das Beste aus dem Kunstfüllhorn der beiden Erdteile. Erquicklich ist allenfalls die Überzeugung, daß die hier zusammengewürfelten Künstler wenigstens alle lebendig und jung sind — zuweilen selbst ein bischen zu jung. Die Öffentlichkeit wird einigermaßen burschikos behandelt; man trägt kein Bedenken, sich so zu zeigen wie man ist, die weiße Krawatte des Herrn Lehmann steht hier nicht auf der Tagesordnung. Die Herren Ribera und Duez stellen sogar Bilder aus mit der Bezeichnung: „Nicht fertig". So etwas dürfen Anfänger sich nicht erlauben. Ein unfertiges Gemälde von Raffael oder Rubens trägt alle Berechtigung in sich, vor die Öffentlichkeit zu treten, einmal weil sein Urheber ein Genie war und dann weil er nicht mehr da ist, um das Begonnene zu vollenden. Zeitgenossen aber sollen nur Fertiges bringen: das ist wohl die geringste Forderung, die man an sie stellen darf. — Zwei Künstler pflücken hier den Lorbeer, der ihnen schon voriges Jahr in der Ausstellung der Champs Elysées geblüht hat: Liebermann und Edelfeldt. Letzterer bringt eine Menge Bilder zur Schau, sehr verschieden, was die Süjets, — ganz gleichmäßig, was das Talent anbelangt. Neben einem vollendet ausgeführten Porträt begegnen wir Landschaften von eigentümlichem Zauber. Liebermann bleibt seinem Holland treu und entzückt uns mit seinen Interieurs im weitesten Sinne. Ein Franzose, Herr Cazin, hat nicht wohl daran gethan, eine ganze Serie von Bildern zugleich in die Öffentlichkeit zu bringen. So lange er vereinzelt auftrat, begeisterte man sich an seinen vermeintlichen Stimmungsbildern und hielt den Künstler für originell und bedeutend; der Massenproduktion gegenüber kommt man hinter seine Schliche; man merkt, daß man es nicht mit einem urwüchsigen, sondern mit einem raffinirten Talente zu thun hat. Herr Sargeot hingegen, ein Schüler von Carolus Duran, ist und bleibt ein geborener Virtuose. Mit seinem Pinsel und seinen wundervollen Farben veredelt er jeden Gegenstand unwillkürlich. — Bastien Lepage denkt: Vor der Kunst ist alles gleich. Er bringt Bäuerinnen und Stiefelputzer in „Lebensgröße", stellt sie in eine minutiös ausgeführte französische Landschaft hinein — oder er giebt ein unlösliches Gewirr von Beinen, Köpfen, Pferden, Cabs, Omnibussen und tauft es London; von kaum fertigen Porträts will ich gar nicht reden, nur noch ein Bild sei erwähnt, das alle seine Sünden wieder gut macht — nämlich eine sehr hübsche Themseansicht, vielleicht das beste Bild, das die Unterschrift Bastien Lepage trägt. — Nun müssen wir noch in die rue Volsey, denn auch diese hat ihre Ausstellung. Hier ist das einzig Bemerkenswerte ein Kinderporträt von Baudry, das einige der alten Vorzüge dieses Meisters, aber — leider muß ich es sagen — auch all seine neuen Untugenden aufweist.

Und jetzt zum Facit unserer raschen Wanderung! Steht der Barometer auf „Schön" oder „Veränderlich?" Ich glaube auf „Sehr veränderlich" und fürchte, es muß so bleiben, so lange das Publikum ohne feinere Unterscheidung allem Neuen zujubelt und zuläuft. Ich habe wenig Hoffnung auf Besserung unserer Kunstzustände, so lange die launenhaften Schöpfungen eines Boldini mit denselben Blicken betrachtet werden, wie die wundervollen Büsten unseres Saint Marceaux. Letzterer ist einer der seltenen Künstler, welche es ernst nehmen mit der Kunst; nie stellt er ein Skulpturwerk aus, ehe er nicht bis ins kleinste Detail damit zufrieden ist. Und so müßte, wenn nicht durch eigene Gewissenhaftigkeit, so durch gerechte Kritik, jeder Künstler gezwungen werden zu handeln.

Zum Schluß noch ein Wort der Erinnerung an Gustave Doré, der, wie Sie wissen, vor kurzem einem Brustübel erlegen ist. Schon in seinen Kinderjahren glaubte man ein eminentes Talent in ihm zu entdecken, seine ersten künstlerischen Leistungen wurden von der Kritik maßlos verhimmelt, Théophile Gautier begrüßte einen Genius in ihm. Aber all diese Prophezeiungen haben mit der Zeit nicht Stich gehalten — nur die große Fruchtbarkeit hielt Wort. Sein Name selbst spricht die gerechteste Kritik über ihn: sein Talent war nicht echt, es war nur vergoldet.

A. B.

Kunstlitteratur.

Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Ihre Geschichte und ihre Monumente, dargestellt von Viktor Schultze, Docent an der Universität Leipzig. Mit einem Titelbild u. 52 Abbildungen im Text. Leipzig, Veit & Co. 1882. 342 S.

Unter den verschiedenen Zweigen der christlichen Archäologie hat schwerlich irgend einer eine reichhaltigere Litteratur aufzuweisen, als der der Katakomben, die in den letzten Dezennien selbst nach dem klassischen, aber auch hin und wieder angefochtenen Werke von Giov. Batt. Rossi („Roma sotterranea") und Kraus Gegenstand zahlreicher Untersuchungen geworden sind. Nachdem schon in seinen „Archäologischen Studien" (Wien 1880) Viktor Schultze in dieses Gebiet eingegriffen und die Unhaltbarkeit der von der römisch-katholischen Richtung befolgten Interpretationsweise der Katakombenbilder nachzuweisen versucht hatte, geht er in der obengenannten Spezialschrift über die Katakomben auf diesen Gegenstand des näheren ein und bestreitet die Auffassung und Wertschätzung des altchristlichen kömeterialen Bilderkreises als eines dogmatischen und ethischen Kompendiums, durch welches die Lehre von der Transsubstantiation, vom Meßopfer des Petrus, vom Marienkultus und von der Bilderverehrung erwiesen werde, und stellt dagegen (wie er sich schon in seinen „Archäologischen Studien" ausdrückt) die Behauptung auf, daß „wie die antike Kunst aus dem Mythenschatz des Altertums, so die christliche aus der heiligen Geschichte den Stoff entnommen habe, um bestimmte Vorstellungen von Tod und Auferstehen, oder bestimmte Beziehungen auf den Toten in dem der Antike parallelen Verfahren bildlich auszudrücken, daß also die in der altchristlichen Kunst zur Verwendung gekommenen Scenen einen sepulkral-symbolischen Charakter haben". Die Bestätigung dieser Behauptung sucht er auch in den Zeugnissen der altkirchlichen Litteratur. Der sepulkral-symbolische Charakter ist es daher, den er bei der Erklärung der Katakombenbilder als den in den allermeisten Fällen vorherrschenden nachzuweisen sucht. Wir müssen gestehen, daß uns beide Interpretationsweisen, sowohl die spezifisch römisch-katholische, als die sepulkral-symbolische, gesuchte, einseitige Extreme zu sein scheinen, Extreme, die der Unbefangenheit und Einfachheit des christlichen Geistes der ersten Jahrhunderte noch allzu fern lagen, und erst eine spätere Frucht der ins Volks- und Künstlerbewußtsein übergegangenen Lehren der Kirche und der Kirchenväter sein könnten. Wenn es nämlich mit jener römisch-katholischen Deutung seine Richtigkeit hätte, so wäre es viel natürlicher und viel eher zu erwarten, daß der Mehrzahl der Katakombenbilder gerade diejenigen Stellen der heil. Schrift zu Grunde lägen, auf denen die spezifisch katholischen Dogmen beruhen oder beruhen sollen, oder die Kardinalpunkte des christlichen Glaubens wirklich beruhen; und hätte es mit dem Vorherrschen des sepulkral-symbolischen Charakters der Bilder seine Richtigkeit, so fänden sich deren nicht so viele, in denen von Tod und Fortdauer nach dem Tode auch nicht eine Andeutung ist. Statt alles dessen stellen, wie wir wissen, die am häufigsten wiederkehrenden Bilder diejenigen Heilswahrheiten dar, welche dem einzelnen Menschen als die erfreulichsten und trostreichsten erscheinen, also die Hoffnung auf göttliche Hilfe in den Leiden und Nöten des Lebens, auf himmlische Nahrung und Stärkung, auf die Auferstehung und das Wiedersehen nach dem Tode und auf die glorreiche Wiederkunft Christi.

Knüpfen wir an die Übersicht des Inhalts unseres Buches einzelne Bemerkungen, namentlich in Betreff derjenigen Behauptungen und Deutungen, in welchen unser Verfasser von den übrigen Katakombenforschern abweicht!

Nach einer die Geschichte und Litteratur der Katakombenforschung behandelnden Einleitung setzt der erste Teil in drei Abschnitten das altchristliche Begräbniswesen auseinander, der zweite in zwei Abschnitten die Konstruktion der Katakomben, wo der Verfasser, mit der Anlage der neapolitanischen von S. Gennaro und der ihnen ähnlichen von S. Giovanni bei Syrakus beginnend, wohl die Entstehungszeit dieser letzteren, sowie ihren von den römischen Katakomben gänzlich verschiedenen Ursprung hätte angeben sollen. Hier kommt er in dem Abschnitt über die konstruktiven Details S. 73 natürlich auch auf die Cubicula zu sprechen, die er, da seiner Meinung nach die Katakomben nur Begräbnisstätten waren, im Widerspruch mit fast allen Forschern nicht für gottesdienstliche Versammlungsorte zur Feier der Eucharistie hält; denn, sagt er, dazu sei ihr Raum zu beschränkt gewesen, höchstens könnten sie für die an das Begräbnis geknüpften sepulkral-religiösen Feierlichkeiten bestimmt gewesen sein. Was sich dagegen einwenden läßt und für den genannten rein-gottesdienstlichen Zweck der Cubicula, sogar mit Presbyterium und Taufkapelle, spricht, hat schon Schnaase in seiner Kunstgeschichte (Bd. III, S. 35 u. 36) so umständlich und durch so klare Thatsachen dargelegt, daß wir nicht nötig haben, darauf zurückzukommen. Am deutlichsten spricht für den gottesdienstlichen Zweck die Einrichtung und Ausstattung der Cubicula in S. Agnese, die man mit Recht eine förmliche „Katakombenkirche" genannt hat. Wie unser Verfasser diese wegleugnen will, sehen wir nicht ein. In seiner Beschreibung dieser Kömeterien (S. 327 ff.) übergeht er die Haupteigentümlichkeit derselben mit Stillschweigen.

Aus der vom Verfasser aufgestellten und beobachteten Erklärungsweise der Katakombenbilder folgt natürlich, daß wir gegen den dritten Teil des Buches, „Die Bildwerke der Katakomben" (dessen erster Abschnitt nach seiner Überschrift „Entwickelungsgang der christlichen Kunst" viel mehr erwarten läßt, als er wirklich bietet) die meisten Einwendungen zu machen haben. Wenn wir nämlich auch im allgemeinen dem Satz beistimmen, „daß die Meinung, die alte Kirche sei in der Kunstübung durch jüdische Traditionen und eigenen Rigorismus beengt gewesen und habe erst seit Constantin d. Gr. angefangen, diese Schranken zu durchbrechen, den offenbaren Thatsachen widerspricht, und daß die in den Schriften römisch-katholischer Verfasser übliche Identifizirung von Kunstinteresse und Bilderverehrung auf einem Irrtum beruhe", so können wir doch die rein dekorativen Deckengemälde im unteren Vorsaal der Katakomben von S. Gennaro nicht als einen „instruktiven Beleg" für die Behauptung ansehen, daß das christliche Kunstbedürfnis keine christliche Kunst zu improvisiren vermochte und sich daher mit der Kunst des Heidentums begnügte, sofern diese das sittlich-religiöse Bewußtsein der Gemeinde nicht verletzte. „Man konnte", sagt der Verfasser, „sich hierzu um so leichter entschließen, da die Antike sepulkrale Malereien, welche dem Bewußtsein der Gemeinde genügten, in hinlänglicher Auswahl bot". Der Inhalt der genannten Bilder ist nämlich ganz indifferent, weder heidnisch, noch christlich, noch sepulkral, sondern es sind rein ornamental behandelte Tiergestalten nach Art der pompejanischen Wandmalereien. Größere Bedeutung und Wichtigkeit in Bezug auf den Inhalt würde allerdings das etwas jüngere, wahrscheinlich aus dem zweiten Jahrhundert stammende Deckengemälde im oberen Vorsaal derselben Katakomben haben, wenn es nicht in allzu fragmentarischem Zustande wäre, der die Hauptfiguren wenig erkennen läßt.

Im zweiten Abschnitte dieses dritten Teils werden die symbolischen Darstellungen zerlegt in antik-sepulkrale, christianisirte heidnischen Ursprungs und christliche. Abgesehen davon, daß wir die Symbolik des Pfau's, des Phönix und des Schiffes etwas ausführlicher gewünscht hätten (letzteres ist als Symbol der Kirche nicht einmal erwähnt), können wir mit der Erklärung des Orpheus durchaus nicht übereinstimmen. Auch dieser soll nämlich die beim Verfasser beliebte sepulkral-symbolische Bedeutung haben und in gar keiner Beziehung zu Christus stehen (S. 105). Wenn er aber in dem bekannten Bilde der Papstgruft nicht von wilden Tieren, sondern von Lämmern umgeben erscheint, so ist es doch sonnenklar, daß damit Christus gemeint und an eine sepulkrale Bedeutung nicht im entferntesten zu denken ist. Eben dieses letztere Orpheusbild erwähnt unser Verfasser (ob absichtlich?) gar nicht. Gleich darauf bespricht er mit kurzen Worten das kaum hierher gehörende Gnostikerkreuz (Fylfot, Gammadion, Svastika), sagt aber über dessen Sinn und Bedeutung eigentlich nichts, weil, wo es in den Katakombendarstellungen vorkommt, es rein dekorativen Zweck hat. Die beste Auseinandersetzung über dies bisweilen allerdings bedeutungsvolle Zeichen, von Llewellynn Jewitt im Art-Journal 1875, S. 369 ff., ist dem Verfasser offenbar entgangen. Mangelhaft ist auch das über die Bedeutung des Jonas Gesagte, wo vor allem hervorzuheben war, daß er, wie Christus selber sagt, Vorbild Christi im Schoß der Erde und Vorbild der Auferstehung war. Fast die einzigen neutestamentlichen Darstellungen, denen der Verfasser keine sepulkrale Bedeutung unterzulegen versucht, sind die Hochzeit zu Kana und die wunderbare Speisung; dagegen muß sich die populärste Figur unter den Katakombenbildern, der gute Hirte, wiederum eine solche gefallen lassen; er ist zu verstehen, (S. 113) „nicht etwa als Lehrer und Führer der Christenheit, sondern als Gebieter und Beschützer der Toten, die er vor der Macht des Todes birgt und hinführt zu den grünen Auen des Paradieses".

Auf nicht minder großen Widerspruch der Archäologen wird der Verfasser in seiner Deutung der in den Katakombenbildern vorkommenden Tiersymbole stoßen. So soll z. B. das bekannteste Symbol, der Fisch, nur Christum bedeuten und „in der altchristlichen Symbolik nicht Sinnbild der Christen sein" (S. 130), während er doch zu zweien auf Grabsteinen in den Katakomben vorkommt zum Zeichen, daß die dort Ruhenden Christen waren; auch häufig auf Taufbecken, und in demselben Sinne Christus als angelnder Fischer im Kömeterium der Domitilla (vergl. Matth. 4, 19, Mark. 1, 17). Ebenso soll (S. 121) die Taube, wo sie an einer Traube pickt, nur die Bedeutung eines Ornaments oder eines Genrebildes haben; ebenso bestreitet der Verfasser jegliche symbolische Bedeutung des Hasen, des Ochsen, des Hahnes, des Pferdes u. s. w., ist vielmehr der Meinung, daß dadurch nur die Beschäftigung und das Handwerk der im Grabe ruhenden Personen bezeichnet wird. Und was das Monogramm Christi betrifft, so behauptet der Verfasser (S. 123) ganz einfach, daß Constantin d. Gr. der Schöpfer desselben sei, leugnet im Widerspruch mit fast allen Archäologen das vorconstantinische Vorkommen in der Form von ☧ und sagt in Bezug auf die bekannte Inschrift bei de Rossi, Inscr. christ. I, S. 28, N. 26: (VI)XIT ☧ . . . GAL · CONSS, daß „sie nicht in Betracht kommen kann, da der Name des Mitkonsuls fehlt und es aus

diesem allein zu erkennen sein würde, ob 298, 317 oder 330, in welchen Jahren ein Gallicanus Konsul war, in der Inschrift gemeint ist". Dagegen ist zu bemerken, daß, selbst wenn auch 317 oder 330 gemeint ist, es doch unwahrscheinlich ist, daß das angeblich erst soeben von Constantin geschaffene Monogramm dann schon auf Grabsteinen üblich war oder wenigstens angewandt wurde. Vergl. auch Martigny, Dictionn. des antiqu. chr., s. v. monogramme; Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes, S. 85 ff. u. a.

Aus der reichen Zahl von Einwendungen, die wir in den übrigen Abschnitten dieses dritten und einigen der dann noch folgenden drei Teile („Die innere Ausstattung des Grabes, die Inschriften der Katakomben, Einzelbeschreibung altchristlicher Grabanlagen") zu machen hätten, heben wir nur hervor, daß die auf dem Wandgemälde in den Katakomben der Priscilla (S. 151) befindliche jugendliche männliche Figur neben der Madonna mit dem Kinde wegen der Schriftrolle in der Hand unmöglich Joseph sein kann, vielmehr entweder wegen des Sternes Jesaias ist, oder Bileam mit Bezug auf dessen Weissagung 4. Mos. 24, 17; daß (S. 312) in der Lucinakrypta der Calixtuskatakomben die beiden Oranten auf dem Deckenbilde des zweiten Cubiculums, welche die römische Archäologie für Personifikationen der christlichen Gemeinde oder der Kirche hält, weiter nichts als ornamentale (also bedeutungslose) Gestalten sein sollen, „etwa das, was in der antiken Kunst die Karyatiden sind" (!); und ähnlich verhalte es sich auch mit den beiden untereinander gleichgebildeten Hirten. Daß aber solche Gestalten und namentlich die Hirten, die im Gestus des Adorirens sind, bloße Ornamente ohne Sinn und Bedeutung seien, wird schwerlich ein zweiter Archäologe glauben. Fast das schlimmste Wegleugnen eines tiefsinnigen symbolischen Zusammenhangs betrifft aber die Malereien in der Sakramentkrypta, wo der Verfasser den auf die Sakramente der Taufe und des Abendmahls bezüglichen Inhalt völlig verwischt, wie er auch bereits in seinen „Archäologischen Studien" ausgesprochen hatte. Er erkennt darin (S. 319) „nur Scenen des realen Lebens, die hier den Verstorbenen in frischem, fröhlichem Wirken darstellen, noch nicht angekränkelt von Todes- oder Abschiedsschmerz, verknüpft mit biblisch-sepulkralen Darstellungen, welche die tröstliche Zuversicht auf ein Erwachen und Erstehen aus dem Todesschlafe in geheimnisvoller Sprache andeuten".

Zu den unbestreitbarsten, dankenswertesten Abschnitten des fast nur an die sepulkral-symbolische Bedeutung der Katakombenbilder glaubenden und so vieles andere hinwegleugnenden Buches gehören die Darlegung des Unterschiedes zwischen den römischen und den ravennatischen Sarkophagreliefs, die Abschnitte über die sogen. Goldgläser und der ganze sechste Teil „Einzelbeschreibung altchristlicher Grabanlagen".

H. A. Müller.

Nekrologe.

Jean-Baptiste Auguste Clesinger, der in der Glanzzeit des zweiten Kaiserreichs vielgenannte und starkbeschäftigte französische Bildhauer, ist am 6. Januar zu Paris im Alter von 68 Jahren einem Schlaganfall erlegen. Er war 1814 zu Besançon als der Sohn eines Bildhauers geboren, von dem sechs der überlebensgroßen Heiligengestalten herrühren, welche die Nischen der Außenseite der Madeleine zu Paris schmücken. Nachdem der Sohn die Elemente seiner Kunst im Atelier des Vaters sich angeeignet, vollendete er seine Ausbildung in Italien und debütirte sodann im Pariser Salon mit mehreren Büsten, von denen die Scribe's (1844) zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte, sowie mit einigen Idealstatuen: einem „Faun" (1845), einer „Melancholie" (1846), einer „Frau, von einer Schlange gebissen" (1847) und einer „Bacchantin" (1848). Schon in diesen Erstlingsarbeiten machte sich jenes Element geltend, das die späteren Werke Clesingers ganz beherrscht und ihn zum Chorführer jener Richtung der modernen französischen Skulptur macht, welche das Heil der Bildnerei in der einseitig raffinirtesten Durchbildung der Technik auf Kosten des geistigen und ideellen Gehalts sucht; die wohl ihre Stoffe mit Vorliebe dem Kreise der Antike entlehnt, in der Auffassung und Behandlung jedoch die hohe Reinheit jener zu sinnlicher Lüsternheit und verführerischem Reiz der Form herabwürdigt. Unter den zahlreichen in diese Kategorie fallenden Arbeiten Clesingers seien bloß angeführt: eine vom Scheitel bis zur Sohle polychromirte und goldgeschmückte Sappho (1859), eine „Ruhende Diana" (1861), eine aus verschiedenfarbigem Marmor und Email zusammengesetzte „Kleopatra vor Cäsar" (1869), eine mit Gold und Juwelen behangene Phryne (1873) und die polychromirte Bronzestatue einer Tänzerin (1877). In anderen Arbeiten, wie der Statue „Louise v. Savoyen" (1847) im Luxembourggarten, der Gruppe „Cornelia mit ihren Söhnen" (1861), einem Cäsar (1863) u. a. tritt dieser Stilcharakter, gewiß zum Vorteil derselben, zurück, und wo das Wesen der Aufgabe den Künstler auf ein gewissenhaftes Studium der Natur hindrängt, dort zeigt sich, daß er das Talent besaß, auch Tüchtiges zu schaffen. Als Beispiel hierfür sei seine Büste der George Sand (1848) im Foyer des Théâtre français angeführt. Völlig unzureichend dagegen war die Begabung Clesingers, wo es sich um die innere Beseelung eines idealen Stoffs handelte, wie eine ganz mißglückte Pietà (1851), ein Christus (1859) und die für die Vorhalle der Comédie française ausgeführte Marmorstatue der „Tragödie" (1852) beweisen. Auch zu größeren Monumentalwerken reichte sein Talent nicht aus; Zeuge dessen die völlig unglücklichen Reiterstatuen Franz' I. (1846) und Napoleons I. (1859), die, ursprünglich für den Tuilerienhof bestellt, kaum aufgestellt, wieder entfernt werden mußten. Dagegen machte sich Clesingers unstreitig bedeutende Kompositionsgabe, wo es sich mehr um die Erzielung dekorativer als monumentaler Wirkung

handelt, insbesondere in jenen meist kleinen Gruppen geltend, in denen er, mit Vorliebe die weichen Formen weiblicher Gestalten mit den energischen Kraftäußerungen der Tierwelt in Gegensatz stellte, wie in den Gruppen „Ariadne auf dem Tiger“ (1855), „Europa, vom Stier getragen“ (1859), „Nessus und Deïanira“ und „Perseus und Andromeda“ (1878). An der Vollendung der Reiterstatuen der Generale Marceau, Hoche, Kleber und Carnot, die er als Schmuck für die Ecole militaire im Auftrage des Staates in den letzten Jahren ausführte, hat ihn sein plötzlich erfolgter Tod verhindert. C. v. F.

Kunsthistorisches.

** **Neue Ausgrabungen Schliemanns in Athen.** Wie der Münchener Allg. Zeitg. geschrieben wird, ist Dr. Schliemann im Begriff, einen langgehegten und oft ausgesprochenen Wunsch aller Freunde der attischen Geschichte zu erfüllen: er will Stellen im Nordwesten von Athen umgraben, wo in der Nähe der alten Akademie der Begräbnisplatz für die in den Kriegen Athens Gefallenen sich befand. Bekanntlich ist bei zufälligen Grabungen in diesem Umkreise schon manches wichtige Denkmal an Totenlisten gefunden worden. Dort, zwischen Dipylon und Akademie, befand sich das Grab des Perikles und ist vielleicht noch unter der Erde vergraben. Mit diesem Unternehmen wird sich Schliemann ein außerordentlich großes Verdienst und ein Anrecht auf allgemeinen Dank erwerben. Erfüllt sich ihm später gar noch der andere Plan, die uralte Kultur von Kreta durch Ausgrabungen in Kreta wieder ans Tageslicht zu bringen, so haben wir für die Kunde der ältesten griechischen Kunst außerordentlich wichtige, epochemachende Aufschlüsse zu erwarten.

** **Unter den letzten Zusendungen von Antiquitäten an das Britische Museum,** welche bei Hormuzd Rassams Ausgrabungen in Ninive aufgefunden wurden, befinden sich mehrerere Gegenstände von großem Interesse für Archäologen. Die bedeutendsten unter denselben sind 13 mehr oder weniger zerbrochene Alabasterfiguren von Göttern und Göttinnen. Dieselben sind mit einem eigentümlichen Gewande bekleidet, welches eine Robe aus Ziegenfell zu sein scheint. Eine der weiblichen Figuren hat in jeder Hand eine Lotusblume, welche sie an den Busen gedrückt hält. Auch scheint die Figur eine große Perücke zu tragen, deren Haare in langen Locken auf ihre Schultern herabhängen. Unter den anderen Gegenständen befinden sich mehrere Bruchstücke von Alabasterlöwen, einige von Alabastervasen, eine gläserne Riechflasche, eine bronzene Lampe, drei Terrakottareliefs und eine reichverzierte Muschel, deren Form der Künstler zur Darstellung eines der Ägis nicht unähnlichen Gegenstandes benutzt hat, wovon einige Proben auch in Ägypten aufgefunden worden sind. Einige dieser Bruchstücke sind mit Inschriften in Keilschrift in archaischem Stile versehen, woraus geschlossen wird, daß schon zu einer sehr frühen Zeit ägyptischer Einfluß in Babylonien herrschend gewesen ist.

** **Die Fundamente einer römischen Villa** sind in dem Dorfe Furschweiler bei St. Wendel bloßgelegt worden. Das Ganze ist aus Bruchsteinen aufgeführt, welche in sehr festem Kalkmörtel ruhen. Im Atrium befindet sich ein noch ziemlich wohlerhaltener Opferaltar, in dessen Nähe Knochen und Stücke von Hirschgeweihen gefunden worden sind. Außerdem wurde eine Menge von Scherben irdener und eiserner Geschirre gefunden. Verkohlte Überreste von Balken lassen auf eine gewaltsame Zerstörung schließen.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Goldfund von Vettersfelde im Berliner Museum.** Ende vorigen Jahres wurde auf einem Acker bei Vettersfelde in der Lausitz beim Pflügen ein Fund von antiken Waffen und Schmuckgegenständen gemacht, welcher kürzlich auf Anregung des Direktors Lessing, der zuerst Kenntnis davon erhielt, für das Antiquarium des Berliner Museums erworben worden ist. Dieser Fund besteht aus elf Gegenständen, unter denen sich eine wohlerhaltene Dolchscheide, ein Schwertgriff, eine aus feinem Golddraht zusammengeflochtene Kette, ein großer runder Ring, der vielleicht als Schmuck eines Helmes gedient hat, und einige Waffenfragmente befinden. Die Bestimmung der beiden größten Gegenstände aber, die uns zugleich einen Anhaltspunkt über die Entstehungszeit dieser Fundobjekte geben, ist noch eine rätselhafte. Der eine derselben ist eine Art Agraffe, welche aus vier runden Scheiben besteht, die im Viereck um eine fünfte, kleinere gestellt und mit einander verbunden sind. Auf diesen aus dünnem Golde bestehenden Scheiben sind in getriebener Arbeit wilde Tiere, wie es scheint, Löwen und Leoparden, welche einen Hirsch und anderes Wild verfolgen, und Fische dargestellt. Diese Scheiben entsprechen an Größe und Gestalt genau denjenigen, welche Schliemann, allerdings vereinzelt und nicht mit einander verbunden, in den Gräbern von Mykenä entdeckt und für große Knöpfe oder Agraffen erklärt hat. Noch merkwürdiger ist ein großer, etwa fußlanger Fisch, ebenfalls in getriebener Arbeit, dessen Körper, wo er nicht mit Schuppen bedeckt ist, auch figürliche Darstellungen zeigt. Durch einen horizontalen Streifen ist der Leib des Fisches in zwei Abteilungen geschieden: in der oberen sieht man wieder eine Jagd von Löwen und Leoparden auf Rotwild und in der unteren scheinen Fische vor einem Adler zu fliehen, welcher auf dem Schwanze des Fisches mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt ist. An der Spitze dieser Fische schwimmt eine Najade mit menschlichem Oberkörper. Der Kopf dieser Najade, namentlich die strenge Bildung der geschlitzten Augen macht es unzweifelhaft, daß wir in diesen Goldgegenständen Erzeugnisse der archaischen Kunst vor uns haben, wie sie sich auf den schwarzfigurigen Vasenbildern aus dem 6. und 5. Jahrhundert kund giebt. Die Löwen und Panther weisen auf den Einfluß des Orients. Solche Jagdscenen finden sich auf zahllosen Vasen und auch auf mehreren Reliefs. Wenn man auch annimmt, daß die Vasenmalerei und das Kunsthandwerk immer etwas hinter der Entwickelung der Plastik und der Malerei zurückgeblieben sind, so wird man zum mindestens diese Goldgegenstände der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts zuschreiben dürfen. Ob sie griechischen Ursprungs oder von Barbaren, die unter orientalischem Einfluß standen, verfertigt worden sind, ist vorderhand schwer zu entscheiden. Ebenso lassen sich über den Zweck der Gegenstände nur Vermutungen äußern. Da der Fisch an mehreren Stellen durchlöchert ist, ist es wahrscheinlich, daß er irgendwo befestigt oder aufgehängt war. Man könnte an eine Schildzier denken. Bei der Kostbarkeit des Metalls ist aber eher anzunehmen, daß wir Weihgeschenke vor uns haben, die vielleicht ein Barbar aus Kleinasien oder Griechenland geraubt und nach seiner Heimat gebracht hat. Der Goldwert der Stücke beträgt etwa 5000 Mark.

J. E. **Italienische Ausstellungen.** Der gelegentlich der gegenwärtigen internationalen Kunstausstellung in Rom tagende Künstlerkongreß beschloß in seiner Sitzung vom 30. Januar auf Antrag des Parlamentsmitgliedes Ferdinando Martini, künftig alle zwei Jahre eine nationale Kunstausstellung abwechselnd in irgend einer großen Stadt Italiens abzuhalten, dagegen die internationalen Kunstausstellungen in Rom künftig nur aller vier Jahre eintreten zu lassen. Die zwei nächsten nationalen Ausstellungen werden in Zwischenräumen von zwei Jahren in Venedig und Palermo stattfinden.

Vermischte Nachrichten.

Barthel Bruin. In dem fünften Heft der Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen veröffentlicht Otto Seemann eine in der königl. Bibliothek zu Brüssel befindliche Handschrift, welche ein chronologisches Verzeichnis der Essener Äbtissinnen enthält und um 1650 auf Grund einer älteren Chronik niedergeschrieben zu sein scheint. In derselben findet sich folgende Notiz:

> ao 1522 ist die taffel (pictura) auf dem hohen Chor in summo altari bei den weitberümten Meister Bruin bedingt zu mahlen, und ao 1525 auffgehangen, kostet allein zu mahlen 247 goldgulden.

Der Herausgeber bemerkt dazu: Der Preis von 247 Goldgulden erscheint für jene Zeit enorm, wenn man bedenkt, daß sein berühmter Zeitgenosse Albrecht Dürer für das be-

kannte Hellersche Altarbild in Frankfurt nur 200 rheinische Gulden erhielt. Doch erklärt sich der anscheinend hohe Preis dadurch, daß das von Bruin gelieferte Altarwerk aller Vermutung nach aus acht Tafeln bestanden hat. Die Münsterkirche besitzt nämlich zwei Paare von Flügelbildern für den Hauptaltar des hohen Chores, von denen das eine Paar nur während der Passionszeit an den Altar gehängt wurde, das andere während der übrigen Zeit des Jahres. Nur das eine dieser Paare, welches, da natürlich beide Seiten bemalt sind, vier 2,33 m hohe und 1,52 m breite, auf starkes Eichenholz gemalte Bilder umfaßt, ist zu Anfang der fünfziger Jahre, freilich ungeschickt genug, restaurirt worden. Das andere Paar steht verstaubt und verdorben in der Taufkapelle der Münsterkirche. Vielleicht ist es noch nicht zu spät, für die Rettung der Bilder etwas zu thun. Das restaurirte Paar stellt auf dem einen Flügel die Geburt Christi (auf diesem Bilde ist auch die Donatrix, Äbtissin Meyna von Oberstein, abgebildet) und auf der Rückwand die Kreuzigung dar, auf dem andern Flügel die Anbetung der heiligen drei Könige und die Kreuzesabnahme. Die individuelle Ausprägung der Köpfe auf diesen Bildern ist bewundernswert.

A. R. **Der Vorraum des obersten Stockwerkes der Berliner Nationalgalerie**, in welchem der letzte Lauf der großen Haupttreppe mündet, hat kürzlich durch die Vollendung von neun, durch den Maler Paul Meyerheim ausgeführten, friesartigen Gemälden den Abschluß seiner Dekoration erhalten. Schon während des Baues waren die oberen Wandstreifen unter der Decke durch acht, zu je zweien gruppirte Figuren aus bronzirtem Stuck, Arbeiten des Bildhauers Hartzer, welche die vier Jahreszeiten symbolisiren, in neun Felder geteilt worden. Da später noch die vier großen Gemälde von Wislicenus, Frühling, Sommer, Herbst und Winter, unter dem Friese an den Wänden derartig befestigt wurden, daß sie gleichsam eine stabile Wanddekoration bilden, ergaben sich auch für die Malereien des Frieses die vier Jahreszeiten als das zunächst liegende Thema. Um nicht in Wiederholungen zu verfallen, hat Meyerheim dieses Thema in realistischer, seinem Talente am meisten zusagender Weise behandelt und einen Schwerpunkt auf die Landschaft und die Tierwelt gelegt, welcher er mit liebenswürdigem Humor Putten zugesellt hat. Auf dem ersten der neun Bilder sieht man das Erwachen des Frühlings: von einer unter Mandelbäumen schlafenden Mädchengestalt, deren nackter Körper von jungfräulicher Schönheit ist, zieht eine Taube ein weißes Schleiertuch mit ihrem Schnabel empor, während ein kleiner Knabe mit dem Besen den Schnee von der Matte fortfegt, aus welcher bereits die Blumen sprießen. Dann wird dem Frühling unter Leitung eines Knaben als Kapellmeisters von musikalischen und unmusikalischen Vögeln ein Konzert dargebracht, und auf dem dritten Bilde bläst ein kleiner Hirte seiner weidenden Herde etwas auf der Schalmei vor. Das vierte Bild führt uns zur Sommerszeit in das lauschige Waldesdunkel, wo eine Nixe, von Rehen und Eichhörnchen umspielt, am Bache sitzt und ein Netz aus Schilf flicht. Der hochbeladene Erntewagen, der von drei Häslein gezogen wird, und die die Körner aufpickende Fasanhenne mit ihren Küken repräsentiren den Hochsommer, den Altweibersommer eine Greisin, welche weiße Fäden von ihrem Spinnrocken um die Bäume fliegen läßt, während ein kleiner Genius das gelbe Laub von den sturmbewegten Ästen schüttelt. Das siebente Bild ist dem Herbste gewidmet: ein Knabe treibt mit seiner Gerte die Zugvögel, Reiher und Schwan, über das Meer der wärmeren Sonne des Südens entgegen, welche im Hintergrunde durch den Nebel bricht. Die Schrecken des Winters im Hochgebirge bringt das achte Bild zur Anschauung: ein Gnom, der hinter einem Felsblock erscheint, weist einer verirrten Gemse den Weg, und hoch oben zieht ein einsamer Adler seine Kreise. Auf dem neunten und letzten Bilde werden wir zur Nachtzeit in den stillen Forst geführt: auf dem Aste einer beschneiten Tanne sitzen zwei Uhu's, ein Rabe und ein bärtiger Gnom mit einer brennenden Laterne, welcher seinen Gefährten schaurige Geschichten zu erzählen scheint. Der schmale Deckenstreif, der sich um das Oberlicht herumzieht, ist mit einem goldenen Gitterwerk überzogen, so daß gleichsam das Dach einer Laube gebildet wird. Durch das Gitter sieht man, entsprechend den unteren Darstellungen, bald den blauen Frühlings- und Sommerhimmel, bald blühende Mandelbäume, bunte Singvögel und das dunkle Laub des Sommers, dann schneebeladene Tannenzweige, über denen sich der nächtliche Himmel mit Mond und Gestirnen wölbt, und schweres Schneegewölk. Meyerheim hat durch diese anmutigen, poetischen Kompositionen, durch welche ein Zug fröhlicher Naivität und heiteren Behagens geht, manche der Scharten wieder ausgewetzt, die vorzugsweise seiner massenhaften Produktion zuzuschreiben sind. Er hat bei der Ausführung der Gemälde sich der sogenannten Caseïnmalerei bedient, einer Technik, die, soviel ich weiß, bisher in Berlin noch nicht zur Anwendung gelangt ist.

⁂ **Das Projekt des deutschen Reichstagsgebäudes von Paul Wallot** wird nun doch noch einer Umarbeitung unterzogen werden, die ziemlich umfassend zu werden verspricht. Im allgemeinen hat der Bundesrat zwar dem Wallotschen Projekt zugestimmt, aber im einzelnen Bedingungen gestellt, welche eine völlige Umgestaltung desselben notwendig machen. Der Bundesrat verlangt u. a., daß der Sitzungssaal, zu dem bekanntlich 60 Stufen führen, tiefer gelegt werde, damit derselbe leichter zu erreichen sei, und daß ebenso die Geschäftsräume für Bundestag und Reichstag parterre gelegt werden. Im Herbst soll dem Reichstage ein vollständig ausgearbeitetes Projekt vorgelegt werden, vor dem Herbst können daher die Bauten nicht in Angriff genommen werden, obgleich manche Vorbereitungen für den Bau getroffen werden. Es werden ferner noch Änderungen in den inneren Räumen sowie eine Durcharbeitung der Fassade stattfinden; die Ausführung derselben wird Herrn Wallot übertragen unter Assistenz der Parlaments-Baukommission.

Vom Kunstmarkt.

x. **Dresdener Kunstauktion.** Der Nachlaß des am 30. Nov. 1882 verstorbenen Historienmalers und Kunsthändlers Friedrich Rudolph Meyer in Dresden gelangt Anfang März durch das dortige Antiquariat und Kunstauktions-Institut von R. v. Zahn zur Versteigerung. Der 1200 Nummern starke Katalog, dem eine kurze Biographie des wegen der Lauterkeit und Biederkeit seines Charakters in weiten Kreisen geschätzten Mannes vorangeht, weist gerade keine Kostbarkeiten und Rarissima auf, enthält aber doch eine große Anzahl sehr schöner Kunstblätter und Handzeichnungen, so daß jeder Sammler in der Auktion etwas für seine Mappen Brauchbares sicher finden wird. Der Katalog ist nach den sehr gewissenhaften und sorgfältigen Angaben des Verstorbenen bearbeitet, dem alle seine Geschäftsfreunde nachrühmten, daß er mit großer Sachkenntnis und Vorsicht seine Kataloge bearbeitete.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Brinckmann, J., Kunst und Kunstgewerbe in Japan. 8⁰. 42 S. Hamburg, Boysen.

Händel, E., Schablonen in natürlicher Grösse für Decken, Wände, Säulenschäfte etc. 25 Tafeln in Royal-Plano. Weimar, B. F. Voigt. Mk. 12. —.

Schmidt, C., Wegweiser für das Verständnis der Anatomie. 8⁰. Tübingen, Laupp. Mk. 1. 60.

Schmidt, C., Proportionslehre des menschlichen Körpers. 4⁰. 11 S. 6 Tafeln. Tübingen, Laupp. Mk. 3. —.

Strele, K., Handbuch der Porzellan- und Glasmalerei, hrsg. von Dr. E. Tscheuschner. 8⁰. 220 S. (M. Abbild.) Weimar, B. F. Voigt. Mk. 6. 75.

Der Ornamentenschatz. 2. Heft. Tafel 7—11 m. Text. 4⁰. Stuttgart, Jul. Hoffmann. Mk. 1. —.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. 1883. No. 3.
Le Manuscrit de Dante illustré par Botticelli. — Exposition du Cercle des Beaux Arts de Gand.

Blätter für Kunstgewerbe. XII. No. 1.
Abwege der Glasmalerei. — Die industrielle Kunst und das Sportwesen. Von W. Boeheim.

Deutsche Bauzeitung. No. 12.
Über die Leitung grosser Monumentalbauten.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang. | Nr. 20.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1. März | 1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausgrabungen zu Sanxay.

Aus Sanxay bei Poitiers kommt uns die Kunde von der Aufdeckung einer gallo-römischen Station, der ausgedehntesten und wohlerhaltensten unter allen bisher bekannten, die deshalb auch berufen sein wird, Archäologen und Geschichtsforschern wertvolles Material für das Studium der gallo-römischen Kultur zu liefern. Das Verdienst der Entdeckung fällt dem Jesuitenpater Delacroix zu, einem Belgier, der bis vor kurzem an dem Kollegium zu Poitiers als Lehrer wirkte und sich u. a. auch durch die Aufdeckung des Hypogeums der Märtyrer und der Arena daselbst als Archäologe einen Namen gemacht hat. Durch eine zufällige Angabe zur Entdeckung einer Brunnenstube und einer daraus gespeisten Wasserleitung geführt, verfolgte er ihren Lauf und fand nach mannigfachen Versuchen die Stätte der gallo-römischen Station, die er im Februar 1881 auf eigene Kosten — dieselben sollen sich bereits auf mehr als 50 000 Fr. belaufen — aufzudecken begann. Nachdem nun die Arbeiten soweit fortgeschritten sind, daß sich einerseits die Wichtigkeit der Entdeckung beurteilen läßt, andererseits zur völligen Ausbeutung der letzteren die Mittel Delacroix's nicht weiter ausreichen, beabsichtigt das französische Unterrichtsministerium, dieselben auf Staatskosten weiterzuführen. P. Delacroix hat in anerkennenswerter Uneigennützigkeit das bisher Aufgedeckte gegen alleinigen Ersatz seiner Auslagen dem Staat zur Verfügung gestellt.

Über die Einzelheiten der Ausgrabungen entnehmen wir den Berichten französischer Blätter das Folgende: Die Stätte der ehemaligen Ansiedelung nimmt den Boden eines freundlich gelegenen, von einem Bache belebten Thalkessels ein, und bedeckt eine Oberfläche von etwa 14 Hektaren. Am Ostrand desselben treffen wir zuerst auf die Ruinen einer Thermenanlage, die zwei Hektaren einnehmen. Es ist dies der besterhaltene Teil des Ganzen. Die Mauern sind bis zu einer Höhe von fünf Metern vorhanden, das ebenerdige Geschoß, das Entresol, die Kellerräume und die Kanalisirung erhalten. Die Anlage stammt aus zwei verschiedenen Epochen und besteht aus einem großen Souterrainsaal mit drei Rotunden und zwei Nischenausbauten, 22 m lang, 16 m breit, zwei Sälen von je 9 m Länge auf 3,5 m Breite, ebenfalls im Souterrain, welche später zu Heizräumen (hypokausta) umgewandelt wurden, einem Warmwasserbassin (caldarium) 13 auf 8 m groß, einem Kaltwasserbad (frigidarium) von 27 auf 5 m, endlich drei Bassins geringerer Dimension, welche von zwei Heizräumen erwärmt wurden. Die Gänge, welche die unterirdischen Räume der Thermenanlage verbinden, sind zumeist gewölbt und das Mauerwerk so gut erhalten, als ob es vor 100 Jahren aufgeführt wäre; ja sogar die Leitungsröhren liegen zumeist noch an Ort und Stelle.

In der Entfernung von etwa 150 m von den Thermen nach Westen zu trifft man auf eine zweite Anlage, die als Tempel oder als Wasserwerk (sogen. château d'eau) gedeutet wird. Ihre Fassade, 75 m lang, sieht gegen die Thermen hin; man stieg zu derselben auf drei Treppen hinan, von denen noch einzelne stark ausgetretene Stufen vorhanden sind. An der Vorderfront sieht man die Basen einer Kolonnade von 18

Säulen mit Fragmenten ihrer Kapitäle, Schäfte und anderer Glieder von mannigfachen Formen und Dekorationsmotiven. Durch die Kolonnade tritt man in eine Art Vestibül, dessen Decke von einer dreifachen Reihe von je 22 Säulen gestützt war. In der Mitte eines weiten Hofes, der zur Aufnahme der Menge während des Opferdienstes bestimmt gewesen sein mag, finden sich sodann die Ruinen eines achteckigen Baues, der von vier Vestibülen flankirt wird, so daß er ein griechisches Kreuz bildet. Nach Delacroix wäre dies die Tempelcella, nach andern das Bassin der Wasserkunst. Über die Cella weiter hinaus, in der Mitte des jenseitigen Hofraumes sind die Reste einer kleinen Rotunde, ähnlich dem Vestatempel in Rom, und in jeder Ecke der Umfassungsmauer eine kleine Ädicula aufgedeckt worden, in denen Delacroix Altäre für die Opfergaben und das Opfergeräte erkennen will. Unter der Cella ist ein Abzugskanal von etwa 2 m Höhe und 1 m Breite noch ganz gut erhalten. Übrigens sind gerade in diesem Teile die Ausgrabungen noch nicht soweit gediehen, wie in den Thermen. Delacroix hat hier einige Münzen aufgefunden, nach denen er die Entstehung der Anlage gegen Ende des 1. oder Beginn des 2. Jahrhunderts, ihre Zerstörung zu Beginn des 5. Jahrhunderts bestimmen zu können meint.

Zwischen der Südseite der Tempelanlage und dem Bach trifft man sodann auf die Substruktionen von fünf Gebäuden, in denen man Herbergen vermutet, und die eine Fläche von drei Hektaren einnehmen. Der ganz und gar ruinenhafte Zustand der Überreste macht es sehr schwer, hierüber irgend etwas Sicheres aufzustellen, doch ist soviel klar, daß ihr Raum bei weitem nicht genügt haben kann, die bedeutende Menge, für welche die Tempel- und Thermenanlage berechnet scheint, aufzunehmen.

Jenseits der Baches liegt gegen Südost, an den Hügelabhang gelehnt, das Theater. Es mißt in der größeren Achse 90 m, die Arena allein 38 m. Seine Vorderfassade hat eine Länge von 84 m und ihre Mauern sind bis zu 4 m Höhe erhalten. Der kreisrunde Umfang der Arena ist durch eine Barrieremauer von etwa $^1/_2$ m Höhe deutlich markirt. Die Stufen, in den Tuff des Abhanges gehauen, scheinen mit Bretterſitzen belegt gewesen zu sein, da man eine Menge Nägel auf der davon bisher aufgedeckten Fläche von 15 bis 20 qm aufgefunden hat. Der Zuschauerraum hatte sieben Ausgänge (vomitoria), welche die Besonderheit zeigen, daß sie parallel zur Fassade herausführen, nicht radial, wie sonst an Theatern und Cirkusbauten. Die Höhe der Umfassungswände wird, wenn vollständig bloßgelegt, 7 bis 8 m erreichen, an ihrer obersten Schichte hat man die Löcher für die Haken, woran das Velum befestigt wurde, aufgefunden. Daraus, daß außer der kreisrunden Arena auch ein Bühnenraum an der dem Halbrund der Sitzreihen entgegengesetzten Seite angeordnet ist, muß man schließen, daß der Bau sowohl scenischen Aufführungen als Cirkusspielen diente. Derselbe mag 8000 bis 10000 Zuschauer gefaßt haben, und es wird dessen Restaurirung verhältnismäßig leicht und wenig kostspielig sein.

Was nun die Bestimmung dieser Bauten anbelangt, so ist man darüber einig, daß an dieser Stelle wohl nie eine gallo-römische Stadt gestanden, sondern daß die Anlage einen Festplatz der Piktonen, die in diesen Gegenden heimisch waren, gebildet habe. Delacroix glaubt Spuren ähnlicher Anlagen, jedoch von viel geringerer Bedeutung, in Chasseron und St. Révérien für andere gallische Stämme nachweisen zu können. Aus einer Stelle von Cäsars Kommentaren wußte man nämlich bereits, daß die Gallier jährliche Versammlungen zu halten pflegten, nur glaubte man, daß sich bei denselben die Führer allein zusammenfanden, um die Angelegenheiten ihres Stammes zu beraten. Der Umfang der Anlage von Sanxay beweist aber, daß der ganze Stamm an jenen Versammlungen teilnehmen durfte, und daß diese einen festlichen Charakter hatten. Die römischen Eroberer scheinen sich der Tradition dieser Feste nicht entgegengestellt, sondern bloß ihre Ausübung überwacht zu haben; denn daß sie darauf Einfluß nahmen, ersehen wir eben daraus, daß sie den Besiegten Geschmack an den Errungenschaften ihrer verfeinerten Kultur, an Thermen und Theatern, beizubringen wußten.

Ob übrigens die Denkmäler von Sanxay ihre Entstehung dem Kaiser Hadrian verdanken, der Aquitanien im Jahre 121 auf seiner Reise nach Spanien besuchte, ist noch nicht festgestellt, auch über den Zeitpunkt ihrer Zerstörung nichts Sicheres bekannt. Delacroix nimmt als wahrscheinlich an, sie seien bei der Invasion der Westgoten zu Beginn des 5. Jahrhunderts untergegangen, während von anderer Seite dafür erst der Einfall der Sarazenen aus Spanien im ersten Drittel des 8. Jahrhunderts als Zeitpunkt aufgestellt wird.

C. v. Fabriczy.

Kunstlitteratur.

Hektors Abschied von Andromache. Sepia-Zeichnung von J. A. Nahl. In photographischem Druck von Wilhelm Hoffmann in Dresden. Royal-Format. Leipzig, Verlag von M. Heßling.

Mit der Vervielfältigung dieses Blattes, dessen Original bei der unlängst stattgehabten Versteigerung der Nahlschen Sammlungen in die Hände des Dr. phil. G. Gläßner in Kassel gekommen ist, haben sich Besitzer und Verleger den Dank aller derer erworben,

welche der in Carstens' Bahnen sich bewegenden klassicistischen Kunstrichtung am Anfang unseres Jahrhunderts und im besonderen den Bestrebungen Goethe's und der Weimarischen Kunstfreunde zur Förderung und Belebung der Kunst ein lebhafteres Interesse entgegenbringen.

Es soll hier jener Kunstrichtung, von der die Komposition des Kasseler Akademiedirektors **Johann August Nahl** (1752—1825) ein ungemein charakteristisches Spezimen abgiebt, zwar nicht das Wort geredet werden; denn die antikisirende Tendenz mußte bei allen, die nicht gleich Carstens die ganze empfindungsvolle Innerlichkeit der ureigensten genialen Natur in dieselbe hineinzulegen vermochten, notwendigerweise auf eine gewisse kühle akademische Manier hinauslaufen, der wir gegenwärtig keinen Geschmack mehr abzugewinnen vermögen. Der Gesichtspunkt, unter dem die Nahlsche Komposition für uns interessant, und ihre neuerdings erfolgte Vervielfältigung erfreulich erscheint, ist der, daß sie uns in ihrer Eigenschaft als gekröntes Preisstück der Weimarischen Kunstausstellungen einen überaus klaren Einblick in den künstlerischen Standpunkt und die Geschmacksrichtung Goethe's und Schillers gewährt und in ihrem innigen Zusammenhang mit der Litteratur die charakteristische Eigentümlichkeit jener Kunstepoche treffend versinnbildlicht.

Goethe hatte sich nach der Rückkehr aus Italien, besonders unter dem Einfluß Heinrich Meyers, bekanntlich immer mehr der absoluten Wertschätzung der Antike, dem „Altheiduischgesinntsein", wie er selbst es nennt, hingegeben. Die Bestrebungen der Weimarischen Kunstfreunde, unter deren bekannter Chiffre „W. K. F." zunächst und hauptsächlich Goethe und Meyer zu verstehen sind, gingen vorzugsweise darauf hinaus, dasjenige, was Winckelmann theoretisch gewollt hatte, praktisch durchzuführen und die klassische Kunstrichtung in Deutschland mit allen Kräften und dem ganzen Gewicht des eigenen Ansehens zu fördern und zu erhalten.

In dieser Absicht wurden die Preisausschreiben unternommen, von denen das erste 1799, das letzte 1805 stattfand. Dem Preisausschreiben auf das Jahr 1800 verdankt die in Rede stehende Nahlsche Zeichnung ihr Entstehen.

Die von Goethe im dritten Bande der „Propyläen" (S. 167 ff.) für jenes Jahr gestellte Aufgabe lautete auf eine Darstellung des Abschieds Hektors von Andromache nach Ilias VI, 395 ff., oder auf die Ermordung des Rhesus nach Ilias X, 377 ff. „Der erste Gegenstand", schreibt Goethe, „fordert zartes Gefühl und Innigkeit des Gemüts; der Künstler muß aus dem Herzen arbeiten, wenn er ihn gut behandeln, zum Herzen dringen und Beifall verdienen will". Die Wahl blieb den Künstlern freigestellt, als Preis waren 30 Dukaten ausgesetzt. Bis zu dem festgesetzten Termin (25. August 1800) gingen im ganzen 28 Kompositionen bei Goethe ein, 19 derselben hatten den Abschied Hektors zum Gegenstande, 9 die Ermordung des Rhesus. Nahl erhielt den ersten Preis mit 20 Dukaten, während der zweite mit 10 Dukaten Joseph Hoffmann in Köln (1764—1812) zuerkannt wurde, der die andere Aufgabe gewählt hatte. Die „Propyläen" brachten, wie üblich, nachdem eine kurze vorläufige Nachricht über das Resultat der Konkurrenz in der „Jenaischen Litteratur-Zeitung" und in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" vorausgegangen war, eine ausführliche Recension der sämtlichen Arbeiten, gemeinsam von Goethe und Meyer verfaßt. (Prop. III., Bd. 2. Stück, S. 97 ff.) In dieser Recension wird die Nahlsche Komposition, „eine große mit Sepia getuschte Zeichnung", unter Nr. 26 eingehend gewürdigt. „Sie ist nicht nur", heißt es, „verglichen mit den eingegangenen Konkurrenzstücken, sondern auch, unabhängig von diesen, ganz für sich selbst betrachtet, ein treffliches, dem Zeitalter Ehre bringendes Kunstwerk. Nichts was bedeuten, was rühren, was den Gegenstand heben, zur Anschauung bringen konnte, hat der Künstler unbenutzt gelassen". Die programmmäßig beabsichtigte Veröffentlichung eines in Kupfer gestochenen Umrisses der Preisstücke konnte, wie Goethe anzeigt, diesmal nicht zur Ausführung gelangen, da sich neben Bedenken gegenüber der figurenreichen Hoffmannschen Komposition, „durch einen Umriß Herrn Nahls Verdienst wohl im allgemeinen, was die Zusammensetzung betrifft, aber nicht im einzelnen, wodurch sie sich in Form, Charakter, Reinheit und Geschmack der Ausführung auszeichnet, darstellen ließe".

Die Nahlsche Zeichnung hat sich aber noch eines anderen anerkennenden Zeugnisses zu rühmen, nämlich des Schreibens Schillers „An den Herausgeber der Propyläen". (Prop. III. S. 148 ff., auch in Schillers Werke unter die „Kleinen Schriften vermischten Inhalts" übergegangen.) Zu diesem Schreiben hatte sich Schiller nach seinem Brief an Goethe vom 1. Oktober 1800 (Briefwechsel, 4. Aufl. Bd. II, S. 259) wesentlich „zur Ergießung seiner Empfindungen über Nahls Zeichnung" bestimmt gefühlt. Wir lassen hier die betreffende Stelle besonders aus dem Grunde ungekürzt folgen, weil sie eine überaus anschauliche Beschreibung der Komposition enthält, die wir nicht durch eine eigene zu ersetzen wagten.

„Wenn man aber alle der Reihe nach durchlaufen hat", schreibt Schiller, seine Besprechung der übrigen Entwürfe abschließend, „so wird man zuletzt mit erhöhter Zufriedenheit zu (Nr. 26) der braunen Zeichnung, wie sie das Publikum nannte, ehe man den Namen des Künstlers, Herrn Nahls erfuhr, zurückkehren, welche auch den ersten Blick angezogen hat."

„Hektor hebt den Astyanax mit einem heitern Blick des Vertrauens zu den Göttern empor. Andromache, eine schöne Gestalt, im Geist der Antiken gezeichnet, lehnt sich an die rechte Seite des Helden, auf ihm als ihrem Gotte scheint sie zu ruhen, kein Ausdruck des Schmerzens entstellt ihre reinen Züge. Zur Linken Hektors, in weiterem Abstand von ihm geschieden, kniet die Wärterin, das heitere Gebet des Helden mit einem schmerzvollen Flehen aus tiefer geängsteter Brust begleitend. Auf sie, als die niedrigere Natur, hat der weise Künstler die ganze Schale der Leidenschaft ausgegossen, die er für diese Scene bereit hielt; aber in ihrem Affekt ist nichts Unwürdiges, es ist nur das Heftige der Inbrunst, was ihn bezeichnet. Die Handlung geschieht unter dem Thor, dessen edle Architektur würdig zum Ganzen stimmt. Hinter der Amme öffnet sich dasselbe in einem schönen freien Bogen; man sieht den Wagen Hektors, der Führer hält die Pferde an, ein Krieger ist näher getreten und setzt die Hauptscene mit der Handlung des Hintergrundes in Verbindung.

Dies ist der poetische Gedanke des Bildes; aber der edle Stil, die Einheit, die leichte Hand, die Reinlichkeit und Anmut in der Behandlung kann nur empfunden, nicht durch Worte ausgedrückt werden. Man fühlt sich thätig, klar und entschieden; die schönste Wirkung, die die plastische Kunst bezweckt. Das Auge wird gereizt und erquickt, die Phantasie belebt, der Geist aufgeregt, das Herz erwärmt und entzündet, der Verstand beschäftigt und befriedigt".

Goethe hatte Nahl die Preisverleihung vor dem öffentlichen Bekanntwerden direkt in einem Brief vom 21. September 1800 angezeigt, der zugleich mit der Zeichnung in den Besitz des Dr. Gläßner in Kassel übergegangen, von diesem auf einem der Reproduktion beigegebenen besonderen Blatt veröffentlicht worden ist. (Vergl. außerdem Strehlke, Goethe's Briefe, Berlin 1882, Bd. II, S. 2.) „Ew. Wohlgeboren erhalten hierbei", schreibt Goethe, „einen Aufsatz, welcher nächstens in einigen öffentlichen Blättern abgedruckt erscheinen wird. Der Herausgeber der Propyläen sowohl, als die Mitarbeiter haben Ew. Wohlgeboren für das schöne vollendete Werk zu danken, womit Sie die diesjährige, sowohl der Anzahl, als dem Werthe nach schätzbare Ausstellung krönen, und uns Gelegenheit geben wollen, einem so würdigen Künstler öffentlich unsere Achtung zu bezeigen, wie solches in dem nächsten Stück der Propyläen geschehen wird. Sie erlauben uns bis dahin, die Zeichnung noch bei uns zu verwahren".

Nahl blieb, durch den Beifall ermuntert, mit Goethe noch ferner in Beziehungen, auf die hier noch kurz hingewiesen sei. Gleich im folgenden Jahre (1801) beteiligte er sich wieder an der Preisaufgabe, welche „Die Entdeckung Achills unter den Töchtern Lykomedes'" zum Gegenstand hatte, und gewann abermals einen Preis, wieder in Gemeinschaft mit Joseph Hoffmann, der das andere Thema, den „Kampf Achills mit den Flußgöttern" gewählt hatte. „Nach geendigter Ausstellung", berichtet Goethe in den Annalen von 1801, „erhielt der in der römisch-antiken Schule zu schöner Form und reinlichster Ausführung gebildete Nahl die Hälfte des Preises wegen Achill auf Skyros, Hoffmann aus Köln hingegen, der farben- und lebenslustigen niederländischen Schule entsprossen, wegen Achills Kampf mit den Flüssen die andere Hälfte; außerdem wurden beide Zeichnungen honorirt und zur Verzierung der Schloßzimmer aufbewahrt".

In dem Aufsatz „Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland" im dritten Bande der „Propyläen" gedenkt Goethe, bei der Erwähnung Kassels, Nahls in der anerkennendsten Weise. Es zeige sich dort wie in Stuttgart „die glückliche Nachwirkung dessen, was einige Fürsten zu Gunsten der bildenden Kunst gethan". „Hier findet man das Studium nach der Antike und den besten Modernen an der Quelle. Stil, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung. Die Herren Nahl und Hartmann haben uns davon durch Konkurrenzstücke schönen Beweis gegeben".

Als sich Goethe einige Jahre später an verschiedene Künstler behufs Anfertigung von Entwürfen für eine Medaille zu Ehren des Kanzlers von Dalberg wandte, ließ er auch an Nahl unterm 24. März 1804 eine Aufforderung hierzu ergehen. „Sie haben, werthester Herr Nahl, an unseren Weimarischen Kunstanstalten bisher so vielen Anteil genommen, daß ich mir getrosten Muthes die Freiheit nehme, Ihre Mitwirkung in einem neuern Falle aufzufordern, der für mich nicht anders, als bedeutend sein kann, indem das zu veranstaltende Werk zu Ehren eines fürtrefflichen deutschen Mannes beabsichtigt ist. Möchten Sie daher den auf dem nächsten Blatt ausgedrückten Wunsch gefällig erfüllen, so würden Sie meine bisher Ihnen schuldig gewordene Dankbarkeit vermehren und eine mir durchaus schätzbare Connexion erneuern".

Gewiß wird die dankenswerte Reproduktion des interessanten Blattes unter den dargelegten Gesichtspunkten manchem Sammler willkommen sein.

D.

J. E. **Eine wertvolle Monographie über San Francesco** in Assisi veröffentlichte kürzlich der Mönch P. Giuseppe Fratini unter dem Titel: Storia della Basilica e del Convento di S. Francesco in Assisi. Prato. Guasti, 1882. (Preis Lire 3.) Die Schrift erschien gelegentlich der siebenten Säkularfeier zu Ehren des genannten Heiligen: sie besteht aus 118 Kapiteln, von denen das IV. die kirchliche Baukunst in Italien behandelt. In dem XII. bespricht der Verfasser die verschiedenen gegenwärtig bekannten Porträts des heil. Franziskus;

im XXVII. die Fresken des Cimabue; im XLIV. und XLVI. das Inventar der Kirchengeräte und Kleider, während er das LII. Kapitel den Glasmalereien in den dreißig großen Fenstern der Kirche widmet. Der Verfasser benutzte bei seiner Arbeit hauptsächlich bisher unbekannte Dokumente, welche sich im Kirchenarchive der Basilika des heil. Franziskus in Assisi befinden.

Sn. **Die Handschriftensammlung des Grafen Ashburnham** soll nach einem Bericht der Chronique des arts dem Britischen Museum zum Kauf angetragen sein und zwar für den Preis von 160000 Pf. Sterling. Diese Sammlung ist mit ihren 4000 Handschriften in mancher Beziehung noch reicher und kostbarer als die ehemalige Hamiltonsammlung. In seinem Treasures of Art in Great Britain rühmt Waagen sie als die erste Privatsammlung dieser Art in der Welt. Ein Hauptstück derselben bildet der Ashburnham-Pentateuch, eine Handschrift mit dem Text der Vulgata und etwa achtzig Miniaturen, Scenen aus der biblischen Erzählung von der Schöpfungsgeschichte an bis zum Tode Mosis darstellend. Was diese Darstellungen besonders interessant macht, ist der Umstand, daß sie im siebenten Jahrhundert entstanden und von einem fränkischen Künstler erfunden sind. Sie bilden gewissermaßen die Brücke, welche von den älteren griechisch-byzantinischen Miniaturen, wie sie z. B. die Genesis in der Wiener Hofbibliothek (5. Jahrh.) enthält, hinüberführt zu der Kunst der karolingischen Periode. Dieser für die Kunstgeschichte höchst merkwürdige Kodex wird demnächst von Oscar von Gebhardt veröffentlicht werden und im Verlage von Asher & Co. in Berlin und London erscheinen. Die Publikation soll aus 20 Foliotafeln bestehen, von denen eine in den Farben des Originals durch Chromolithographie ausgeführt ist, während die übrigen mittels Lichtdrucks hergestellt sind.

Kunsthandel.

Von Wilhelm Roßmanns Dresdener Galeriewerke, das wir nach dem Erscheinen der ersten Lieferung vor einem Jahre den Kunstfreunden empfahlen, ist jetzt die zweite Lieferung erschienen. Der erste Stich, von H. Bürkner, reproduzirt ein Werk Ludwig Richters und zwar eines, das für den Meister, von dem bekanntlich nicht viele Gemälde existiren, besonders charakteristisch ist; es ist „Die Überfahrt" über die Elbe bei der Ruine Schreckenstein. Es dürfte wohl allgemein bekannt sein, daß Bürckner, im Holzschnitt wie in der Radirung und dem Linienstiche gleich geübt, seit Jahren sich in die Kunstweise Richters eingelebt und dieselbe in unzähligen Holzschnitten treu wiedergegeben hat. Es hätte darum kaum ein anderer die Aufgabe besser lösen können als gerade er. — Der zweite Stich, von dem talentvollen Stecher mehrerer Stanzenbilder Raffaels, C. F. Seifert, bringt uns ein liebliches Mädchenbrustbild, „Mignon" betitelt, dessen Urheber der als trefflicher Kolorist bekannte Dresdener Maler Paul Kießling ist. Der dritte Stich, von Th. Langer, reproduzirt das bekannte Bild E. Kurzbauers: „Die Verleumdung". Der Stecher ist dem Maler bis die letzten Nebensachen treu nachgegangen, ohne die Harmonie des Gesamteindrucks zu schädigen. Die Charakterisirung der einzelnen Köpfe, besonders des verleumdeten und sich eifrig verteidigenden Mädchens ist vorzüglich gelungen. Der Text von W. Roßmann (der inzwischen ein kleineres, handlicheres Format angenommen hat) bringt wieder sehr schätzenswertes kunstgeschichtliches Material, und man sieht es der Darstellung nicht an, welche Mühen oft das Sammeln des Stoffes machte, so selbstverständlich präsentirt sich das Ergebnis der Forschung. Namentlich L. Richter ist mit großer Pietät behandelt; wir gönnen dem greisen Künstler vom Herzen die Anerkennung, die ihm die Gegenwart für das viele Gute und Schöne, womit er uns beschenkt hat, in reichem Maße zollt.

J. E. W.

Sn. **Das dem Memlinc zugeschriebene „Jüngste Gericht"** in der Marienkirche zu Danzig ist vor kurzem von dem Photographen Th. Kuhn sehr sorgfältig aufgenommen worden und zwar in einer Größe, welche ausreicht, um das überreiche Detail des berühmten Triptychons deutlich erkennen zu lassen. Die Photographie mißt in der Höhe 39 cm. Selbstverständlich erscheint die Reproduktion nicht in der leuchtenden Helle und Klarheit, die das Original auszeichnet, da die roten, grünen und gelben Töne von dem photographischen Apparat zu dunkel, die blauen zu hell übersetzt werden. Immerhin erscheinen aber die Formen so scharf und bestimmt und die Modellirung der nackten Figuren so fein in den Übergängen, daß das Abbild von der ungemein fleißigen Durchführung der Malerei eine deutliche Vorstellung gewährt. Den Verlag des allen Kunstfreunden zweifellos sehr willkommenen Kunstblattes hat die Buchhandlung von A. Scheinert in Danzig übernommen.

Kunsthistorisches.

J. E. **Römische Ausgrabungen.** In den ersten Tagen des Monats Februar entdeckte man bei den Ausgrabungen auf dem Forum Romanum in Rom zwischen der hinteren Seite der Basilica Julia und dem capitolinischen Hügel das erste Ende des Vicus Jugarius, welcher seinen Namen der Juno Juga verdankt. Der genannte Vicus ging vom Forum aus bis zu der am Fuße des tarpejischen Felsens gelegenen Porta carmentalis, wo sich nach der Stadtsage das Haus der Carmenta, Mutter des aus Arkadien eingewanderten Evander, ganz in der Nähe des alten Forum Olitorium befand. Von den Archäologen wird diese Entdeckung als eine für die Topographie Roms sehr wichtige bezeichnet.

Sammlungen und Ausstellungen.

†† **Österreichischer Kunstverein.** In Jak. Schikaneders „Lollharden-Prozession" begegnen wir einem größeren, figurenreichen Gemälde, welches ein ziemlich entlegenes historisches Motiv zur Anschauung bringt, nichtsdestoweniger aber in hohem Grade interessirt. Es stellt ein Sühngebet der Sekte der Lollharden dar, wie sie in den Unglückstagen der schwarzen Pest hinauszogen vor die Thore der Stadt und — wie einst die Florentiner unter Savonarola auf der Piazza dei Signori — auf offenem Felde die Verbrennung „all des eitlen Taudes, mit welchem der sündhafte Mensch seine Sinne berückt, und der unsittlichen und ketzerischen Bücher, mit welchen der Geist der Frommen verdorben wird", vornehmen. Die Flammen nagen noch an den letzten Resten der preisgegebenen Schmucksachen und Bücher, und in Gebet und religiöse Betrachtung versunken gruppiren sich die Andächtigen vor der Opferstätte um ihre Kirchenfahne. Die Stimmung ist ernst und würdig, der Gesamtton des Bildes mit feinem Verständnis dem Vorwurf angepaßt, wie überhaupt die koloristische Seite des Gemäldes zunächst hervorgehoben zu werden verdient. Die Wirkung wird nur durch eine gewisse Monotonie der Köpfe beeinträchtigt; die Gestalten sind wohl charakteristisch und mitunter sehr schön gezeichnet, aber sie blicken alle gar zu gedankenleer in die Weite. So ganz gleichartig kann denn doch die religiöse Ekstase bei den verschiedenartigen Charakteren nicht ihren Ausdruck finden; zum mindesten würde man von einer der holden Jungfrauen einen mitleidigen Blick nach den zu Grabe getragenen Schmucksachen erwarten! Seelen in Gesichter malen, ist aber eben kein leichtes Ding, und es gehört mehr als ein gutes Modell dazu; dies finden wir auch bei David Neals „Olivier Cromwell, wie er John Milton besucht", bestätigt. Cromwell ist in das Studirzimmer des Dichters getreten und lauscht den Tönen, die Milton im Hintergrunde der Orgel entlockt. Das Interieur, in seinem gedämpften Lichte, mit einem durch das schmale Fenster dringenden Sonnenblick, ist äußerst stimmungsvoll durchgeführt. Dagegen läßt uns die Gestalt Cromwells ziemlich kühl und hebt sich auch nicht von der Fläche ab, da der Künstler mit einer gewissen Absicht jeden Schlagschatten vermieden hat. Von Emil Pirchan aus Brünn, dessen „Mädchen aus der Fremde" im vorigen Jahre hier vielen Beifall gefunden, sind vier Ölbilder ausgestellt. Ein „Selbstporträt" des Künstlers imponirt durch vornehme Auffassung und zartes, stimmungsvolles Kolorit; die „Orangenverkäuferin" ist eine treffliche Studie von der Riva dei Schiavoni oder der Piazzetta; eine mit badenden Mädchen staffirte „Landschaft" erinnert in der Tiefe und Kraft der Farbe an Böcklin; die „Andachtsstunde", eine alte Frau, in einem Gebetbuche lesend, kann sich kühn neben manchen unserer guten alten deutschen Meister stellen. Feine Zeichnung und delikate Pinselführung zeichnen auch Chelminski's „Corso aus dem 18. Jahrhundert" aus; es ist eine vornehme Gesellschaft, die

durch die herbstliche Allee des Parkes gefahren und geritten kommt. Kostüme und sonstiges Beiwerk zeugen von dem sorgfältigsten Studium. Budinski's „Dämmerstunde", Hamza's „Page" und Saltini's „Parkseene" reihen sich dem Genannten als fein durchgeführte Salonbildchen würdig an. In der Landschaft ist Hackers „Ortleransicht von Suldenthal" voran zu nennen; die fernen Gebirgspartien zeigen einen Farbenduft von unvergleichlicher Zartheit; die Abendsonne streift mit rötlichem Schimmer über die Schneemassen dahin, während in den Schatten die verschiedenartigen Reflexe im zarten Blau sich auflösen Auch Wöpfners „Landschaft" ist eine recht verdienstvolle Leistung. Die Bilder von van Haanen und Alb. Zimmermann gehören, wie immer, zu den Zierden der Ausstellung. Mařaks stimmungsvolle Kreidekartons sind bekannt Riegers „Schiffbruch an der norwegischen Küste" gehört zu den besseren Arbeiten des Künstlers, wie überhaupt Seestücke seiner Technik mehr zusagen. Elmingers Bildchen „Aus dem Wienerwald" ist gesund in der Farbe und fleißig gezeichnet. H. Mücke in Düsseldorf hat in einer riesig langen Frieszeichnung den „Rheinstrom von seiner Quelle bis zu seiner Mündung" verherrlicht. Es ist darin manch schöner Gedanke in gelungener Weise zur Darstellung gebracht, doch wirken die vielen Allegorien, Apotheosen und nicht immer leicht verständlichen Züge aus der Sagenwelt in der mageren Darstellung von Konturzeichnungen zu ermüdend, als daß das Auge einen Genuß oder Befriedigung in der Arbeit finden könnte.

A. W. **Aus der Venetianischen Akademie.** Mit wahrer Freude kann von einer neuen Bereicherung der Galerie der Venetianischen Akademie berichtet werden. Sie betrifft die Sammlung der Handzeichnungen. Auf Befehl des Ministeriums wird nämlich der Inhalt von acht bisher dem Publikum nicht zugänglichen Foliobänden, fast alles Handzeichnungen alter Meister, nach und nach aufgestellt werden. Man hat zu diesem Zwecke zwei Holzsäulen mit drehbaren glasbedeckten Flügelrahmen im Zimmer der Handzeichnungen aufgestellt und Inspektor Botti ist gegenwärtig damit beschäftigt, Rahmen für Rahmen zu füllen. Diese Handzeichnungssammlung stammt aus dem Besitze des Mailänder Malers Giuseppe Bossi, welcher sie dort im Anfange des Jahrhunderts zusammenbrachte. Von dem Abbate Celotti erwarb sie dann später die österreichische Regierung für die hiesige Sammlung. Seither bei den alten Akten vergraben, treten nun die Zeichnungen ans Licht und sollen alle, gute und schlechte, ihre Aufstellung finden. Dies geht natürlich nicht so schnell, da die einzelnen Blätter keinerlei Bezeichnung aufweisen und alles wild durcheinander liegt. Bei flüchtiger Durchschau fand sich gar vieles Interessante. Ein Band enthält nur Zeichnungen der Venetianischen Schule und benachbarter Kunstkreise, Bergamasken, Brescianer, Friulaner u. s. w. Darunter einiges sehr Schöne von Lorenzo Lotto, Tintoretto, Paolo Veronese, Tiepolo, Longhi. — Unter den früheren Venetianern ist besonders hervorzuheben ein ziemlich großes Brustbild einer schönen Frau, bei welchem an Giorgione gedacht werden kann. Ein weiterer Band enthält nur Zeichnungen nach Michelangelo und solche, welche ihm selbst zugeschrieben werden. In demjenigen Bande, welcher die Mailänder Meister enthält, scheinen sechs kleine Zeichnungen mit Recht dem Lionardo zugeschrieben zu sein, darunter besonders eine Gruppe aus dem Reitergefecht in winzig kleinen Figürchen. — Sehr zahlreich ist die Bologneser Schule vertreten. Spärlich dagegen die Niederländer und Deutschen. Unter der großen Menge Zeichnungen aller Art macht sich besonders ein Band mit Durchzeichnungen bemerklich, sowie die Kopien sämtlicher Fresken des Giotto in der Arena zu Padua, wohl von Bossi's eigener Hand. — Botti hat eine schwierige Aufgabe, wenn er in diese ganze Masse Ordnung bringen will. Erst 35 Zeichnungen sind bis jetzt aufgestellt. Ihre Bezeichnung scheint große Schwierigkeiten zu machen, da in Venedig kein Kenner alter Meisterzeichnungen lebt. Doch scheint das bis jetzt Benannte mit Fleiß geprüft. — Bei dieser Gelegenheit eine kleine Berichtigung der in der Kunst-Chronik, Nr. 15, kürzlich mitgeteilten Personalnachricht. Nach derselben wäre Botti zum „Galeriedirektor" ernannt worden. Die Verwaltung der hiesigen Galerie ist, wie dort ganz richtig bemerkt wird, von derjenigen der Akademie getrennt worden, hat aber keinen Direktor erhalten. Man hat den Commendatore Barozzi zum Oberaufsichtsbeamten ernannt für alle hiesigen Sammlungen und Kunstschätze. Ihm ist der Konservator des Dogenpalastes, sowie Cav. Botti, die Scuola S. Rocco u. s. w. unterstellt. Die Regierung hat durchs ganze Land Inspektoren erster und zweiter Klasse ernannt. Botti ist erster, Fabris Inspektor zweiter Klasse.

Vermischte Nachrichten.

*** **Die seit zwanzig Jahren schwebende Angelegenheit der inneren Ausschmückung des Berliner Rathauses** ist durch einen von der Stadtverordneten-Versammlung gefaßten Beschluß endlich in ein letztes Vorberatungs-, zugleich aber in das Ausführungsstadium übergeleitet worden. Die Versammlung hat unter Bewilligung der zunächst erforderlichen Geldmittel sich jeder ferneren Beschlußfassung in dieser Angelegenheit begeben und die Ausführung der Ausschmückung, wie die Entscheidung über die darzustellenden Bilder der Ausschmückungs-Kommission übertragen. Die gegenwärtige Sachlage stellt sich nun dahin, daß durch früheren Beschluß erstens feststeht, daß die Bilder, welche den Korridor und den Vorsaal vor dem Magistrats-Sitzungssaal schmücken sollen, der Geschichte Berlins entnommen sein müssen und für die geschichtliche Entwickelung Berlins eine fortlaufende Folge bilden sollen; daß zweitens die große Treppenhalle ein einheitliches Bild erhalten soll, welches, wenn möglich, unter Anlehnung an einen geschichtlichen, auf Berlin bezüglichen Vorgang auf die Vereinigung Deutschlands zu einem mächtigen Staatsganzen und die Erhebung Berlins zur Hauptstadt des neuen Deutschen Reiches Bezug nimmt, und daß am 23. August 1863 bei der fünfzigjährigen Gedächtnisfeier der Schlacht bei Großbeeren von den vereinigten städtischen Behörden in feierlicher Sitzung beschlossen worden, daß in dem neuen Berliner Rathause unter dem Bilderschmuck desselben auch ein auf diese Schlacht bezügliches Bild enthalten sein soll. In dem von der Stadtverordneten-Versammlung gefaßten Beschluß ist dem mit der Ausführung beauftragten Ausschuß anheim gestellt worden, sich zur Erfüllung seiner Aufgabe die ihm hierzu geeignet erscheinenden Künstler, Kunstkritiker und Geschichtsforscher zuzugesellen. Da der Magistrat dem Beschluß der Stadtverordneten-Versammlung zugestimmt hat, darf zunächst die Ausschreibung einer Konkurrenz um das große Bild binnen nicht langer Frist erwartet werden.

*** **Über die drei großen Velarien,** welche Professor Preller in Dresden für die Berliner hygienische Ausstellung ausführt, und die nahezu vollendet sind, wird der Magdeburg. Zeitg. Folgendes berichtet: „Alle drei behandeln in sinnvoller Weise Vorwürfe, welche zur Krankenpflege resp. Genesung in irgendwelcher Gedankenbeziehung stehen, und zwar das erste die Pflege des barmherzigen Samariters, das mittlere die Landgräfin Elisabeth, Armen und Kranken Hilfe spendend, das dritte Personen, die, von einer Krankheit genesen, dem Äskulap ihren Dank darbringen. Dem vorwiegend dekorativen Zweck entsprechend, sind die in Wachsfarben ausgeführten Gemälde, welche einen Umfang von 6 m Länge bei 4,50 m Breite haben und teppichartig herabhängend dem Blick beim Eintritt in das Ausstellungsgebäude begegnen werden, ungemein prächtig, durch lebhafte Kontrastwirkungen fesselnd im Farbenton gehalten. Namentlich gilt dies von dem ersten, einer felsigen Landschaft, die in eine durchsichtige bläuliche Beleuchtung getaucht und mit orientalischer Glut erfüllt ist, und der letzten, die den schimmernden Tempel des Äskulap, halb im Grün versteckt und seitlich dessen Statue, der sich die Genesenen dankbringend nahen, zeigt. Das mittlere Bild trägt den schlichten heimatlichen Charakter: ein trauliches Thüringer Waldthal, in der Ferne die hochragende Wartburg, am Wege die Landgräfin, den Armen Brot und Wein und sonstige Erquickung austeilend. Durch den Gegensatz der beiden Außengemälde zu dem mittleren in Kolorit und Beleuchtung ergiebt sich eine sehr glückliche Wirkung. Als spätere Verwendung, wenn die Gemälde in der Ausstellung ihre Dienste gethan, ist eine Stiftung für das Kaiserin-Augusta-Hospital in Aussicht genommen."

J. E. **Cervara-Fest in Rom.** Am 21. April wird in Rom das seit mehreren Jahren nicht mehr begangene Künstlerfest, welches unter dem Namen des Cervarafestes bekannt ist, stattfinden und zwar zur Feier der internationalen Kunstausstellung. Eine Künstlerkommission beschäftigt sich gegenwärtig mit dem Entwurf des Programms, welches auf jeden Fall mit

dem berühmten Maskenzuge endigen wird, welcher bei der Rückkehr aus Cervara durch die Hauptstraßen Roms zu ziehen pflegt. Dieses Mal werden die Künstler ihren Einzug durch die Porta Salara halten; auf dem Platze der Exedra von Termini, in den diokletianischen Thermen, wird der feierliche Empfang seitens des Festkomité's stattfinden: von dort aus wird sich dann der historische Zug durch die Via Nazionale den ganzen Corso entlang bewegen. Der Zug wird wahrscheinlich den Triumph Kleopatra's darstellen.

J. E. **Raffaelfeier.** In Urbino bereitet man große Festlichkeiten zur Feier des 400 jährigen Geburtstages Raffaels vor, welcher auf den 28. März d. J. fällt. — In Rom wird an demselben Tage in dem großen Saale des capitolinischen Palastes eine Gedenkfeier stattfinden unter der Leitung der römischen Accademia di San Luca und unter der musikalischen Mitwirkung der Accademia di Santa Cecilia.

* **F. A. Kaulbachs „Lautenschlägerin"**, welche bekanntlich den Haupttreffer bei der Lotterie der vorjährigen internationalen Ausstellung in Wien bildete und auf ein nicht verkauftes Los fiel, wurde von Sr. Majestät dem Kaiser Franz Joseph angekauft.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wien, 24. Februar 1883.

„Une suite magnifique des portraits de l'Iconographie de Ant. van Dyck" nennt der uns vorliegende Katalog*) die Sammlung, welche am 19. März d. J. in Wien durch den Kunsthändler C. J. Wawra versteigert werden soll. In der That verdienen die 550 ausgesuchten Blätter der Kollektion diese Anpreisung, denn sie bieten das berühmte Porträtwerk des geistvollen Meisters fast komplet in den prachtvollsten Erstlingsdrucken und in zahlreichen vollständigen Suiten der Plattenzustände, in welchen Kuriositäten und Unica nicht fehlen. Seit der Auktion Wolff (Frankfurt 1877) bot sich den Freunden des Meisters keine so reiche Gelegenheit, die Lücken ihrer Sammlungen zu ergänzen. Unseres Wissens existirt auch derzeit keine Privatsammlung, welche mit der hier besprochenen in der angezeigten Richtung rivalisiren könnte.

Das Bedauern, welches regelmäßig die Auflösung einer ein gewisses Ganzes repräsentirenden Kunstsammlung begleitet, verstärkt sich noch in dem gegebenen Falle. Der Besitzer der Sammlung, Herr Dr. Fr. Wibiral, hat dieselbe als Material für seine bekannte Publikation: „L'Iconographie d'Antoine van Dyck" in langen Jahren zusammengetragen und insbesondere seine Studien über die Papiersorten des 17. Jahrhunderts darauf begründet. Der Wunsch, daß gerade ein solches Forschungsmaterial vereinigt bleiben möge, ist ein begreiflicher; leider scheint er nicht erfüllt zu werden. Jedenfalls hebt die von Dr. O. Berggruen geschmackvoll geschriebene Einleitung des Katalogs mit Recht hervor, daß sich an manche Partien desselben ein gewisses historisches Interesse knüpfe, so z. B. an die in nicht weniger als 31 trefflichen Exemplaren vertretenen, so äußerst seltenen „Zwischendrucke vor G. H.", deren vielbestrittene Existenz von Dr. Wibiral erfolgreich zuerst konstatirt wurde. Wir behalten uns vor, auf diese interessante Auktion zurückzukommen, und glauben im Obigen genug gethan zu haben, um die Aufmerksamkeit aller Freunde des Kupferstichs auf das bevorstehende Ereignis hinzulenken. *

*) Collection de M. le Dr. Fr. Wibiral à Vienne contenant une suite magnifique des portraits de l'Iconographie de A. van Dyck. Vente aux enchères publiques lundi le 19. Mars 1883 et jours suivants sous la direction de M. C. J. Wawra, expert marchand d'estampes à Vienne, Plankengasse 7.

Berliner Kupferstichauktion von Amsler & Ruthardt (Meder) in Berlin am 19. März. Es ist vielleicht als ein Zeichen der Zeit zu betrachten, daß jetzt in den Versteigerungen recht oft die sogenannten galanten Darstellungen der beiden verflossenen Jahrhunderte auf den Markt kommen. Französische Farbendrucke, die diesen Darstellungen überdies einen verführerischen Reiz verleihen, erringen oft, da sie auch zu den Seltenheiten gehören, sehr hohe Preise. In der hier angekündigten Auktion wird eine reiche Anzahl von Blättern genannten Genres ausgeboten. In dem Kataloge begegnet man den gesuchtesten Künstlern dieser Richtung, wie Baudouin, Boucher, Eisen, Fragonard, Freudeberg, Greuze, Lancret, Lavreince, Moreau, Pater, Watteau u. a. Es ist übrigens nicht der sinnliche Reiz allein, der diesen Blättern viele Liebhaber zuführt; auch das heutzutage mit Vorliebe gepflegte Kunstgewerbe redet ein Wort mit. Wie einerseits diese Blätter die Tracht ihrer Zeit veranschaulichen, so erlauben uns viele derselben zugleich, in die damaligen Wohnungen mit ihrer prachtvollen künstlerischen Zimmereinrichtung einen Blick zu thun, der für die ersprießliche Entwickelung der Kunstindustrie unserer Tage nur vom besten Nutzen sein kann. Wir machen vor allem auf die beiden Prachtstücke der Sammlung aufmerksam: Nr. 1066 Maria Antoinette im Ballkleid und Nr. 1667 Prinzessin Lamballe in ihrer Bibliothek, nach A. Hickel. Die Sammlung enthält auch eine reiche Auswahl von Bildnissen (insbesondere auch solcher von historischen Personen) von der Hand der besten Stecher, wie Delft, Drevet, Falck, Lombart, Müller, Schmidt, Wille und mehrerer englischer Schabkünstler. W.

□ **Wiener Kunstauktion.** Auf der von der Kunsthandlung Schnell & Sohn am 12. Februar im Künstlerhause veranstalteten Versteigerung der Gemäldesammlungen Bignio und Würth sowie der unbehobenen Haupttreffer der internationalen Kunstausstellung des vorigen Jahres wurden verhältnismäßig gute Preise erzielt. So wurden z. B. verkauft:

H. Makart „Gretchen vor der Mater dolorosa"	um	3451 fl.
Ant. Seitz „Terzett im Kloster"	„	3250 „
—— „Mädchen am Fenster"	„	2081 „
Gr. v. Bochmann „Brunnen in Esthland" . .	„	1500 „
F. A. Kaulbach „Weibl. Kopf"	„	1205 „
Bauernfeind „Motiv aus Genua"	„	1016 „
Chr. Sell „Verwundeten-Transport"	„	985 „
Jos. Brandt „Rast im Walde"	„	950 „
E. Grützner „Weinprobe"	„	850 „
C. Jutz, zwei Bildchen mit Federvieh . . .	„	750 „
F. Thoene „Die kleinen Vogelfänger" . . .	„	700 „
E. Schindler „Partie bei Wiener Neustadt" .	„	675 „
G. Holweg „Mußestunden"	„	520 „
E. Schindler „Pfarrhof in Weißenkirchen" . .	„	505 „
E. Marsili „Der erste Versuch" (Bronzebüste) .	„	455 „
R. Schleich „Einkehr"	„	415 „
Fr. Voltz „Kühe auf der Weide"	„	405 „
E. Marsili „Der Schelm" (Bronzebüste) . . .	„	255 „
F. Gauermann „Schullehrer von Miesenbach" Studie	„	255 „

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

8. März



Nr. 21.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Unmittelbar nach dem Schluß der Mandel-Ausstellung hat die Direktion schon das Material für eine neue beschaffen können. Es ist die siebzehnte — nicht wie der Katalog sagt: die sechzehnte — in der Reihe dieser retrospektiven Ausstellungen, welche schon manch einem Künstler den verdienten Platz in der Entwicklungsgeschichte unserer zeitgenössischen Kunst erobert haben, welchen er sich bei Lebzeiten infolge äußerer ungünstiger Verhältnisse nicht hatte erringen können. Auch bei einem der vier Maler, deren künstlerischer Nachlaß den Inhalt der Ausstellung bildet, hat dieselbe wiederum dieses Werk gethan, bei Adolf Dreßler, dem im vorigen Jahre gestorbenen schlesischen Landschaftsmaler. Er hat ein so bescheidenes, anspruchsloses, so ganz seiner Kunst gewidmetes Dasein geführt, daß man von seinem Tode über die Grenzen seiner Vaterstadt Breslau hinaus nur wenig Notiz genommen hat. Obwohl er ein beständiger Gast auf den Berliner Kunstausstellungen war, hat man ihn auch hier nicht nach seinem ganzen Verdienst gewürdigt. Zum Schluß der Ausstellungsberichte, wenn man die Landschaften summarisch abmachte, nannte man beim Generalappell unter denen, die „da" waren, gewöhnlich Dreßler-Berlin und Dreßler-Breslau, ohne sich weiter auf eine detaillirte Kritik einzulassen. Ignoriren konnte man einen Künstler, der die Ausstellungen jahraus jahrein beschickte, nicht gut; ein Wort wärmerer Anerkennung schien aber den meisten der Kritiker zu viel. Ich bekenne selbst, daß mir die Bilder des Verstorbenen flau, verblasen und charakterlos vorgekommen sind. Jetzt, wo ich sein ganzes Werk in den schönen und hellen, gutbeleuchteten Räumen der Nationalgalerie überschaue, muß ich eingestehen, daß ich dem Maler wider Willen Unrecht gethan habe, obwohl ich bei der Kritik der akademischen Kunstausstellungen schon von vornherein in Abzug brachte, was das kalte, kreidige Licht unseres, hoffentlich für immer außer Gebrauch gestellten „Pfahlbaues" an den Bildern sündigte. Daß es die Physiognomie eines Gemäldes in ihren wesentlichen Zügen so vollständig verwischen und verunstalten konnte, wie es bei den Schöpfungen Dreßlers der Fall gewesen ist, hätte ich kaum für möglich gehalten. Aus der Ausstellung der Nationalgalerie tritt uns ein Landschaftsmaler entgegen, welcher mit dem feinsten und liebevollsten Naturstudium auf Grund einer durchaus realistischen und das Detail aufsuchenden Auffassung das Streben nach einer poetischen, aber vollkommen in der Wirklichkeit begründeten Stimmung und nach reicher Lichtwirkung verbindet.

Adolf Dreßler wurde am 14. März 1833 zu Breslau geboren, wo er durch Professor König und den Maler Resch in das Studium der Kunst eingeführt wurde. Seine weitere Ausbildung erhielt er am Städelschen Institut in Frankfurt a. M. durch Jakob Becker. Mehr aber als seinen Lehrern verdankte er dem innigen Studium der Natur, welchem er sich nach einer Reise in Tirol seit 1862, wo er in Breslau seinen Wohnsitz nahm, ununterbrochen widmete. Seine schlesische Heimat bot ihm eine solche Fülle der herrlichsten Motive, daß er sich nicht nach einer Erweiterung seines Gesichtskreises sehnte, zumal es ihm gelang, so tief in den Charakter der schlesischen Wald- und Flußlandschaft ein-

zudringen, daß ihn niemand in diesen seinen Spezialitäten übertraf. Das Riesen- und das Eulengebirge einerseits und die Oderniederungen andrerseits waren seine Lieblingsplätze. Dort suchte er aber nicht die Einsamkeit des nackten Gesteins und die pittoresken Felsbildungen auf, sondern die Tannen- und Buchenwälder an den Abhängen mit ihren plätschernden Bächen, welche zwischen den mit Moos bewachsenen Steinen hindurchschlüpfen. Wenn die Sonne durch die Kronen der Buchen schien und die Dämmerung der Tannen und Buchen auflichtete, dann fühlte sich Dreßler in seinem Element. Und ebenso war es bei seinen Flußlandschaften die Einwirkung der Sonne auf die Atmosphäre, auf die aus dem Wasser und den Wiesengründen aufsteigenden Dünste, welche er mit erstaunlicher Sicherheit und mit großer malerischer Kraft zur Anschauung zu bringen wußte. Mit den siebziger Jahren hebt auch die Periode seiner vollen künstlerischen Reife an, welche nur ein kurzes Jahrzehnt währen sollte. Wir heben aus dieser Zeit das prächtige „Rothwasserthal im Riesengebirge", die Partie „Aus dem Eulengebirge", die äußerst feingestimmte „Flußniederung in Schlesien", die „Oderniederung mit Landungsplatz" und die sonnige „Flußlandschaft mit Gebüsch im Hochsommer", auf welcher die Glut wie Blei zu lasten scheint, hervor. Eine Anzahl schöner Motive, wie eine „Oderlandschaft" mit dem Schatten der Abenddämmerung im Vordergrunde und dem verschleiernden Duft der Ferne, in welchem sich goldige und silbrige Töne mischen und ineinander verschweben, und eine „Flußlandschaft mit Buschwerk und Weide" ist zwar nicht über den Charakter der Studie hinausgediehen, zeichnet sich aber durch eine so überaus feine Durchbildung der Lufttöne aus, daß man nur mit schmerzlichem Bedauern von einem so reichbegabten und feinfühligen Künstler scheidet, welcher in einem Alter von neunundvierzig Jahren seine Thätigkeit abschließen mußte. Zwei Jahre vor seinem Tode wurde ihm die Leitung des mit dem schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau verbundenen Meisterateliers für Landschaftsmalerei übertragen.

Über die drei anderen Künstler, deren Gedächtnis die Ausstellung ehrt, Adolf Lier, Eugen Neureuther und Adolf Eybel, lassen uns die ihnen an dieser Stelle gewidmeten Nekrologe (Lier, Kunstchronik Jg. 18, S. 23; Eybel, ebd. S. 24; Neureuther, Kunstchr. Jg. 17, S. 415) wenig zu sagen übrig. Eybel scheint nach dem Erfolge, welchen er 1846 mit seinem „Großen Kurfürsten bei Fehrbellin" errungen, und nach seinen Arbeiten für die Schloßkapelle in Berlin durch seine Thätigkeit als Leiter der Tierklasse an der Akademie nicht mehr die Muße zur Ausführung eines größeren Werkes gefunden zu haben, obwohl er sich, wie seine Studien beweisen, unablässig mit neuen Gedanken trug. Es lag offenbar in seiner Absicht, jenem Werke aus der Blütezeit seines Schaffens eine Reihe ähnlicher folgen zu lassen, in welchen ein hohenzollernscher Fürst zu Pferde den Mittelpunkt der Komposition einnehmen sollte. Eybel hatte nämlich das Studium des Pferdes mit besonderem Eifer betrieben und suchte deshalb die Resultate desselben gern in seinen Historienbildern zu verwerten. Unter seinen Skizzen befinden sich „Friedrich der Große bei Hochkirch", „Einzug des Kurfürsten Friedrich II. in Berlin" und „Albrecht Achilles im Kampfe mit den Nürnbergern". Die letztere trägt die Jahreszahl 1880, ein Zeichen also, daß der Künstler noch als Siebziger auf den Plan seiner Jugend zurückkam. Fehlte es ihm auch an einer beweglichen, leicht schaffenden Phantasie, so hatte er sich doch eine solide Öltechnik angeeignet, welche seinen zahlreichen Schülern zu gute gekommen ist. — Von den Arbeiten Eugen Neureuthers sind einige von denen vertreten, welche der Nekrolog aufgezählt hat: zunächst die 1829 erfundenen Illustrationen zu Goethe's Gedichten, welche der Maler noch unmittelbar vor seinem Tode aquarellirte, dann einige Entwürfe für kunstgewerbliche Arbeiten und die anmutigen, in Wasser- und Deckfarben ausgeführten, von reizvoll komponirten Arabesken umrahmten Randzeichnungen zu deutschen Märchen, welche den Zeitraum von 1862—1881 umfassen und Eigentum der kgl. Nationalgalerie sind, außerdem eine große Anzahl von Landschafts- und Figurenstudien aus Italien und von fein und scharf charakterisirten Porträts, unter denen sich auch das von David d'Angers befindet, welcher seinerseits dem Künstler ein ebenfalls auf der Ausstellung befindliches Relief-Porträt (Bronzemedaillon) gewidmet hat.

Adolf Lier ist unleugbar die glänzendste Erscheinung unter den vier Künstlern unserer Ausstellung, welche über achtzig Ölgemälde und Studien von seiner Hand besitzt. Es ist von großem Interesse zu beobachten, wie sich der Künstler allmählich von einer naiv romantischen Naturauffassung vornehmlich durch den Einfluß Dupré's und Schleichs zu einer völlig realistischen hindurch arbeitete, welche gleichwohl durch die außerordentliche Kraft der Stimmung einen poetischen Zauber gewann. Die Ausstellung enthält fast die ganze Reihe seiner Meisterwerke, namentlich jene, in welchen die Spezialität Liers, die Herbst- und Regenstimmung, zu vollem Ausdruck gelangt. Der „Abend an der Isar" und das „Freisinger Moor bei Dachau" mit dem Hirsche im Vordergrunde und dem vor einem bewaldeten Bergrücken emporsteigenden Wassernebel machen sich hier die Palme streitig. Liers Palette war farbiger als diejenige Schleichs, sein Verhältnis zur Natur bei weitem objektiver, und daher ist Lier der Natur auch näher gekommen als Schleich,

während dieser ihn wieder durch Vielseitigkeit und durch den Reiz übertrifft, den eine scharf ausgeprägte Individualität immer ausübt.

Adolf Rosenberg.

Die Ausstellung der k. Porzellan-Manufaktur zu Berlin.

Wie am Beginn des verflossenen, so hat auch in diesem Jahre die Direktion der königl. Porzellan-Manufaktur zu Berlin im Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung veranstaltet, deren Zweck es ist, sowohl weiteren Kreisen als auch Interessenten die Möglichkeit zu gewähren, sich über die Thätigkeit resp. die Fortschritte des Instituts im Jahre 1882 eingehend zu informiren. Der kommissarische Direktor der Manufaktur, Geheimer Oberregierungsrat **Lüders**, hat bei dieser Gelegenheit einen kurzen Bericht drucken lassen, welcher dem Besucher der Ausstellung die notwendigen Erläuterungen zu geben bestimmt ist.

Es handelt sich hier nicht um eine Schaustellung der künstlerisch wertvollsten oder ad hoc angefertigter Arbeiten, sondern es sind im Gegenteil nur solche Objekte zur Ausstellung gelangt, welche in künstlerischer oder technischer Hinsicht irgend einen Fortschritt gegen frühere Arbeiten aufweisen.

Beim Schmuck des **Hartporzellans** nimmt sich die Manufaktur die guten alten Muster ihrer früheren Blütezeit zum Vorbild. Vor allem in der Blumenmalerei strebt man dahin, die alten vollendeten Arbeiten zu erreichen, und ist ihnen in manchem Stück schon recht nahe gekommen. Ferner geht man darauf aus, die bemalten Figürchen in der Karnation namentlich zu verbessern; was man darin erreicht hat, zeigt eine kleine Venusstatuette, welche den alten Arbeiten kaum noch nachstehen dürfte. Hand in Hand mit der Pflege der Malerei geht die Wiederbenutzung der alten oder Herstellung guter neuer Modelle; so ist z. B. ein neu modellirter Austernteller in verschiedenstem Dekor ausgestellt, ein Muster von Zweckmäßigkeit und Eleganz. Hat in Bezug auf Verzierung des Hartporzellans die Manufaktur jetzt unzweifelhaft alle anderen Fabriken überflügelt, so steht sie einzig und unübertroffen da auf dem Gebiet der **farbigen Glasuren**. Die Herstellung einer möglichst großen Skala für Scharffeuerfarben, ein altes Problem, mit dem sich zahlreiche Fabriken seit langem beschäftigen, ist der königl. Manufaktur in ziemlich weitem Umfange gelungen; besonders schöne Effekte sind mit denjenigen Glasuren erzielt, welche auf eine untere Glasur aufgeschmolzen beim Brennen Risse bekommen. Es ist jetzt möglich geworden, diese rissige Oberfläche sowohl in gleichmäßiger Verteilung der Glasuren herzustellen, als auch mit glatten Flächen zusammen auf einem und demselben Gerät anzubringen. Alle in dieser Weise verzierten Geräte sind von ganz besonderen Reiz und schnell beliebt geworden. Besonders eignen sie sich zur Montirung mit Bronze, als Lampenkörper, Vasen mit Henkeln und dergl.: es eröffnet sich hier ein weites Feld für künstlerische Thätigkeit. Der Versuch, die farbigen Glasuren zur Herstellung von Fliesen (Wandbekleidungsplatten) zu benutzen, darf heute schon als gelungen bezeichnet werden, obwohl nur die ersten Proben ausgestellt sind: sie haben jedenfalls vor den gleichen Arbeiten in Fayence den Vorzug unvergleichlich größerer Dauerhaftigkeit und Wohlfeilheit.

Weit reicher ist natürlich die Farbenskala der Glasuren auf demjenigen Material, welches bei geringeren Hitzegraden als das Hartporzellan gar brennt: dem nach seinen Erfinder, dem Vorsteher der Versuchsanstalt Dr. Seger, genannten **Segerporzellan**. Eine große Menge Proben dieser Spezialität der Manufaktur auf zum Teil ad hoc modellirten Formen zeigt oft ganz überraschende Effekte. Eine neu erfundene, in zahlreichen Abtönungen vorhandene rosa Glasur, dem rose Dubarry von Sèvres am nächsten stehend, ist dazu verwandt ein Frühstücksservice in Segerporzellan zu dekoriren: ein Dutzend Teller davon sind im Spiegel mit Landschaften in Braun und Blau unter Glasur von **Engelhardt**, ein zweites Dutzend mit Blumen in Blau und Gold von **Schenker** gemalt. Das Ganze von höchster Vornehmheit, einer fürstlichen Tafel würdig.

Als wichtigste Errungenschaft des verflossenen Jahres bezeichnet die Manufaktur selbst die Herstellung des brillanten chinesischen Rot (Nanking-Rot) durch Dr. Seger. Diese in verschiedenen Nüancen, besonders schön in der blau, gelb und rot geflammten, herzustellende Glasur hat vor der chinesischen noch den großen Vorzug, daß sie die Bemalung mit Emailfarben und Vergoldung zuläßt, was bei den chinesischen Stücken nicht möglich ist: es ist durch diese hochwichtige Erfindung ein ganz neues Gebiet eröffnet, auf dem sich die dekorative Kunst versuchen kann. Die übrigen ausgestellten Proben haben zum Teil ein speziell technisches Interesse und beanspruchen nicht mehr, als Versuche zu sein. Die dekorativen Leistungen der Manufaktur, auch in Bezug auf Gebrauchsgeschirr, lassen heute schon die gleichen Arbeiten von Meißen und anderen großen Fabriken weit hinter sich. Man fühlt, daß hier ein frischer Wind weht, der manches Alte schon weggefegt und Neuem Platz geschaffen hat. Der oben erwähnte Bericht giebt selbst zu, daß „ohne die engen Beziehungen, welche zwischen den technischen und künstlerischen Kräften gepflegt werden, die Erfolge nicht hätten erzielt werden können, von denen die Ausstellung Kunde giebt“. Die

Berliner Manufaktur hat stets gegen allerlei Vorurteile zu kämpfen gehabt, in letzter Zeit mehr denn je: mit solchen Leistungen ist ihr der Sieg gewiß.

P.

Nekrologe.

Zu **Wilhelm Geefs**, der am 24. Jan. in Brüssel verschied, hat die belgische Plastik nun auch ihren zweiten Altmeister verloren, nachdem ihm vor einigen Monaten sein jüngerer Genosse Simonis im Tode vorangegangen war. Geefs war am 10. Sept. 1806 zu Antwerpen als der Sohn eines Bäckers geboren und hatte vorerst die Abneigung seines Vaters gegen die Kunst als Lebensberuf zu überwinden, bevor es ihm gestattet war, sich an der Akademie seiner Vaterstadt, dann seit 1829 im Atelier Ramey's zu Paris zum Bildhauer auszubilden. Schon vorher (1828) hatte er in Antwerpen mit seinem Erstlingswerke, einer Statue Achills, einen ersten Preis davongetragen, nun sandte er von Paris aus die Marmorstatue eines „Jungen Hirten aus der ersten Zeit des Christentums, der Blumen auf ein Grab streut“ nach Brüssel ein, die als das beste Werk der Ausstellung des Jahres 1830 anerkannt wurde. Als es dann dem Zurückgekehrten gelang, im Konkurse um das Standbild des Generals Belliard und das Monument für die Opfer des Freiheitskampfes von 1830 (Brüssel, Place des Martyrs) den Sieg davonzutragen und die Ausführung beider zu erhalten, war der Ruf des jungen Künstlers für alle Zukunft begründet, und von allen Seiten strömten ihm Aufträge in Fülle zu. Um ihnen genügen zu können, legte er die ihm inzwischen (1833) übertragene Professur der Bildhauerei an der Akademie seiner Vaterstadt bald nieder, und übersiedelte nach Brüssel, wo er nun ein halbes Jahrhundert hindurch eine reiche Thätigkeit entfaltete, unterstützt von nimmer rastendem Fleiß und einer Leichtigkeit der Konzeption und Ausführung, die allein die Menge der von ihm geschaffenen Werke erklärlich macht. Als deren hervorragendste seien die folgenden angeführt: die beiden Statuen König Leopolds I. auf der Kongreßsäule zu Brüssel (1852) und zu Laeken (1850), die Standbilder Grétry's zu Lüttich (1836), Rubens' zu Antwerpen (1838), Karls des Großen in der Kirche S. Servais zu Maestricht (1844), und des Gouverneurs Steenhoult in Arlon, die Grabdenkmäler König Wilhelms von Holland im Haag, der Grafen Mérode in St. Gudule zu Brüssel und zu Trelon, der Sängerin Malibran zu Laeken und mehrere andere in Antwerpen; die prachtvolle Kanzel von St. Paul zu Lüttich (1839—1843) und in der Kirche zu Herenthals; die Idealfiguren und Gruppen des „Verliebten Löwen“ (1851, im Museum zu Brüssel), Genoveva v. Brabant (1836, im Besitz des Königs von Holland), die „Schönheit, von der Liebe entdeckt“ (im Schloß Mariemont), „Paul und Virginie“ (1852, im Besitz der Königin Viktoria) und eine Reihe von Ideal- und Porträtbüsten, worunter die der „Francesca da Rimini“ eine der frühesten und vollendetsten ist. — Der Einfluß, den Geefs durch seine fruchtbare Thätigkeit auf die belgische Skulptur übte, ist nicht zu unterschätzen. Neben Simonis, der die Traditionen der Schule Canova's vertrat, war er es, der dem modernen französischen Klassizismus in seinem Vaterlande Eingang und Verbreitung verschaffte. Die vorherrschende Richtung seiner Schule und Begabung bedingte es denn auch, daß er in seinen idealen und genreartigen Schöpfungen sein Bestes geleistet hat, wogegen das Maß echt realistischer Gestaltungskraft, über das er gebot, für die Bewältigung der großen monumentalen Aufgaben, die ihm in reichem Maße gestellt wurden, kaum genügte, wenn auch seinen kleineren Porträtdarstellungen, insbesondere den Büsten, feines Formengefühl nicht abgesprochen werden kann.

C. v. F.

Rgt. **Konrad Hoff** †. Am 18. Februar verschied in München der frühere langjährige Vorstand der Münchener Künstlergenossenschaft, Architekturmaler Konrad Hoff. Er war am 19. November zu Schwerin geboren, wurde an der Dresdener Akademie gebildet und ließ sich später in München nieder. Ursprünglich Stuben-, dann Dekorationsmaler, endlich Theatermaler, bereiste er, bald die eine oder andere Thätigkeit übend, einen großen Teil von Deutschland. Von seinen zahlreichen Bildern, welche er mit Vorliebe Rococobauwerken und, nachdem er später auch Oberitalien besucht, italienischen Städten, namentlich Venedig entnahm, mögen hier genannt sein: Rococogemach; Innenansicht der Frauenkirche zu München; Renaissancegemach eine schreibende Dame als Staffage), sämtlich 1860; Sakristei (1861); Treppenhaus im Schlosse zu Schleißheim; Zimmer eines Kardinals (beide 1862); Partie aus S. Zeno in Verona; Sta. Maria dei Miracoli in Venedig bei Mondlicht (1864); In der Basilika auf der Insel Torcello (Venedig 1865); Scuola San Rocco in Venedig; Sta. Maria della Salute ebenda; Schlafgemach im Schlosse zu Schleißheim (alle drei 1867). Hoff erhielt 1874 den bayerischen Michaelsorden.

Todesfälle.

* Dr. **Eduard Freiherr von Sacken**, Direktor des kaiserl. Münz- und Antikenkabinets in Wien, ist dort am 20. Febr. nach kurzer Krankheit im 58. Lebensjahre gestorben.

Kunsthistorisches.

⁂ **Aus Pompeji** wird ein interessanter Fund gemeldet Die Ausgrabungskommission ließ nämlich nordwestlich vom siebenten und achten Rione der Totenstadt einen antiken Garten bloßlegen und fand darin noch die Spuren, welche der Gärtner mit dem Spaten dort zurückgelassen hatte. Außerdem aber ward das Vorhandensein einer tiefen Höhle festgestellt und zu deren Aufnahme geschritten. Zu diesem Zweck stellte man erst mehrere Löcher her, um genug Licht zu gewinnen. Dann zog man die Objekte, die auf dem Boden des Kellers lagen, mittelst langer Haken und Harken heraus und ließ flüssigen Gips darüber gießen. Auf diesem Wege gewann man den Abguß eines Mannes, der sich während des Bimsstein- und Aschenregens in diese Höhlung geflüchtet hatte, aber erstickt zusammengesunken war. Er liegt auf dem Rücken, den Kopf nach hinten geneigt; der Schädel ist gar nicht lädirt. Außerordentlich gut ist der Abguß von den Gesichtspartien geraten. Man sieht ganz deutlich die schneeweißen Zähne zwischen den Lippen durchleuchten. Die Hände sind krampfhaft geballt. Der rechte Arm stützt sich auf den Unterleib. Wahrscheinlich hielt er zwei Schlüssel in der Hand, denn diese wurden dicht neben ihm gefunden. Beide sind aus Eisen gearbeitet. Um den Leib war eine Schärpe geschlungen.

Konkurrenzen.

J. E. **Die Akademie für Litteratur, Archäologie und schöne Künste in Neapel** hat ihren jährlichen Preis von 500 Lire dieses Mal über folgendes Thema ausgesetzt: „Von dem Ursprunge, Fortschritte und dem Verfall der gotischen Architektur in Italien und von den verschiedenen Formen, welche dieselbe in den verschiedenen Provinzen annahm.“ Die Manuskripte müssen bis zum 30. März 1884 bei der Società

Reale di Napoli, Accademia di archeologia, lettere e belle arti eingereicht sein. Schriftsteller aller Nationen können an der Bewerbung teilnehmen in lateinischer, italienischer oder französischer Sprache. Gedruckte Arbeiten sind ausgeschlossen. Der Name des Verfassers muß versiegelt mit einem Motto beigefügt werden. Die gekrönte Preisschrift wird in den Abhandlungen der Akademie abgedruckt; der Verfasser erhält hundert Exemplare derselben in Separatabdruck. Die eingereichten Manuskripte werden nicht zurückgegeben, jedoch haben die Verfasser das Recht, dieselben abschreiben zu lassen.

Programm zu einer zweiten Preisbewerbung zu dem Nationaldenkmal für Viktor Emanuel in Rom. Bekanntlich wurde bei der ersten Preisbewerbung keiner der eingegangenen Entwürfe zur Ausführung geeignet gefunden. Die jetzige Preisbewerbung unterscheidet sich von der ersten dadurch, daß sie die Örtlichkeit, wo das Denkmal Aufstellung finden soll, genau angiebt, während die frühere Bewerbung den Künstlern auch die Wahl des Platzes anheimgegeben hatte. Die Einlieferung der Entwürfe beginnt am 15. November 1883 und wird am 15. Dezember d. J. nachmittags 5 Uhr geschlossen. Künstler aller Nationen sind dabei zugelassen. Der Platz, welcher dem Monument von der königlichen Kommission jetzt angewiesen wurde, befindet sich auf der Nordspitze des kapitolinischen Hügels und zwar dort, wo die Achse der Corsostraße bei ihrer bevorstehenden Verlängerung über die Piazza di Venezia hinaus endigen wird. Das Monument soll bestehen: a) Aus einer bronzenen Reiterstatue Viktor Emanuels, welche ihre Aufstellung findet auf der Plattform der nördlichen Kapitolsspitze im Rücken der Kirche von Sta. Maria Araceli, in einer Höhe von 27 m über dem Niveau der Straße. b) Aus einem architektonischen Hintergrunde, welcher die obengenannte Kirche und die andern daselbst befindlichen Gebäude verdeckt. Derselbe muß auf eine Breite von mindestens 30 m und auf die Höhe von 29 m in der Mitte und von 24 m in den Flanken berechnet sein. Der Hintergrund kann aus einem Portikus, einer Loggia oder einer ähnlichen Architekturform bestehen, bei dem jedoch auch die Seitenansichten zu berücksichtigen sind. c) Aus dem Aufgange (Treppen, Rampen 2c.), welcher von der Corsostraße zu dem Monument hinaufführen soll und somit den architektonischen Abschluß des Südendes der Corsostraße am Fuße des Kapitols bilden wird. Der Kostenanschlag darf neun Millionen Lire nicht überschreiten. Nähere Auskunft über die Preisbewerbung ist durch den Sekretär der „königlichen Kommission für das Viktor-Emanuel-Denkmal in Rom" Herrn Baron de Renzis, Parlamentsdeputirten in Rom, zu erhalten. Den Vorsitz der Kommission führt der Ministerpräsident Depretis; dieselbe besteht aus folgenden Personen: Professor Bertini (Maler); Professor Boito (Architekt); Canevari (Architekt); Professor Graf Ceppi (Architekt); Cesare Correnti (Sekretär-Großmeister der italienischen Ritterorden und Parlamentsdeputirter); Professor De Fabris (Architekt); Herzog von Sartirana Gattinara (Senator); Professor Fiorelli (Generaldirektor der Ausgrabungen und Senator); Fürst Giovanelli (Senator); Marquis Guiccioli (Exdeputirter); Professor Martini (Schriftsteller und Parlamentsdeputirter); Professor Monteverde (Bildhauer); Professor Domenico Morelli (Maler); Professor Salvini (Bildhauer); Professor Tabarrini (Schriftsteller und Senator); Fürst Leopoldo Torlonia als zeitweiliger Vizebürgermeister von Rom und schließlich dem jeweiligen Präsident der römischen Kunstakademie „Accademia di San Luca". Der schon oben erwähnte Sekretär der Kommission ist ebenfalls wirkliches Mitglied derselben. J. E.

Personalnachrichten.

* **Max Lehrs**, bis vor kurzem Assistent am Breslauer Kupferstichkabinet, ist als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter, einstweilen kommissarisch und provisorisch, aber mit der Aussicht auf definitive Anstellung, an das königl. Kupferstichkabinet in Dresden berufen worden und hat die Berufung angenommen.

Kunstvereine.

Rgt. **Die Münchener Künstlergenossenschaft** zählt nach Ausweis des Rechenschaftsberichtes für 1882 gegenwärtig 617 Mitglieder; die Einnahmen betragen 66345 Mk. und die Ausgaben 11377 Mk., wonach sich ein Überschuß von 54968 Mk. ergiebt. Das Gesamtvermögen beläuft sich auf 142277 Mk., wobei das auf 70000 Mk. angeschlagene Inventar für die internationalen Ausstellungen nicht mit eingerechnet ist. Es ergab sich 1882 ein Vermögenszuwachs von 4500 Mk. In Nürnberg wurden für mehr als 100000 Mk. Kunstwerke verkauft und in der Münchener Lokalausstellung 104000 Mk. erzielt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Die Internationale Kunstausstellung in München** darf jetzt als gesichert betrachtet werden, nachdem die Differenzen mit den Berliner Künstlern beglichen worden. Es wurde denselben die Aufstellung eigener Jurors und einer eigenen Hängekommission, sowie die spätere Einsendung nach Schluß der Berliner akademischen Ausstellung zugestanden. Der deutsche Kronprinz sicherte die Einsendung von Kunstwerken aus der Berliner Nationalgalerie zu und die Kronprinzessin versprach, ihren Einfluß dahin geltend zu machen, daß die hervorragendsten Künstler Englands in München ausstellen. Endlich hat sich die französische Regierung zur Beschickung bereit erklärt und die Società degli acquarellisti in Rom einen eigenen Raum verlangt, um eine größere Ausstellung insceniren zu können. Die Münchener Bürgerschaft endlich zeichnete einen Garantiefonds von 135000 Mk. und der Künstlerball trug 12000 Mk. Reingewinn ein.

J. E. **Archäologisches Museum in Florenz.** Bekanntlich hat man die Errichtung eines neuen archäologischen Museums in Florenz beschlossen. Dasselbe wird die in den verschiedenen dem Staate gehörenden Sammlungen der Arnostadt zerstreuten ägyptischen, etruskischen, griechischen und römischen Altertümer umfassen. Die erste Abteilung des neuen Museums im Palazzo della Crocetta, welche aus 15 großen Sälen des ersten Stockes besteht, wurde bereits eröffnet. In derselben befinden sich die ägyptisch-etruskischen Altertümer des bisherigen Museums in der Via Faenza, denen die Regierung eine Anzahl neuer Erwerbungen hinzufügte. Die Stadt Florenz beschloß, die ihr gehörende Sammlung etruskischer Altertümer aus dem Nachlasse des Barons Bagnonville dem neuen Museum ebenfalls einzuverleiben. Die Säle, in welchen dieselben gegenwärtig aufgestellt werden, sehen ihrer baldigen Eröffnung entgegen.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **In der Sitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom** am 16. Februar legte der russische Archäolog Kondakow Zeichnungen von Malereien vor, welche man in antiken Gräbern am Schwarzen Meere entdeckte. Alle diese Gegenstände sind von so vollendeter Schönheit, daß man sie für Arbeiten aus der besten griechischen Kunstepoche hält. Der Professor Lumbroso las einen Vortrag über die Gründe, welche Alexander den Großen veranlassen konnten, seinen Soldaten zu befehlen, sich vor der Schlacht den Bart abnehmen zu lassen. Der Sekretär des Instituts Prof. Helbig legte einen goldenen Ring vor, auf dem ein Löwe gravirt ist, welcher einen Delphin verschlingt. Der Vortragende erblickte darin eine Allegorie, welche den Sieg einen Stadt über eine andere darstelle, ohne die Möglichkeit auszuschließen, daß man es mit einen Wappen zu thun habe, wie solche schon vom Kaiser Augustus gebraucht wurden. Zum Schlusse sprach der Professor Bernabei über eine wissenschaftliche Reise, welche er in Gesellschaft des französischen Archäologen Lenormant nach Süditalien unternahm, über welche letzterer noch besonders in dem dritten Bande seines wichtigen Werkes „La Grande-Grèce" berichten wird. Bernabei lieferte eine Menge neuer Beobachtungen über die Geographie von „Groß-Griechenland", über das sogenannte Grab des Agathokles in Ricastio (S. Eufemia Vecchia), in welchem ein massiver goldener Panzer aufgefunden wurde, welchen die Finder (Bauern) leider in Stücke zertrümmerten und unter sich verteilten. Bernabei schreibt das Grab irgend einem berühmten Manne aus der Zeit des Agathokles zu.

*** **Zum Bau des Reichstagsgebäudes.** Das „Centralblatt der Bauverwaltung" hat das von der Akademie des Bauwesens abgegebene Gutachten über den Wallotschen Entwurf veröffentlicht. In demselben wird u. a. aus ästhetischen Rücksichten eine Erweiterung und Verschiebung des Bauplatzes

befürwortet. Indessen kann diesem Teile des Gutachtens nicht mehr Folge gegeben werden, da der Bauplatz durch Beschluß des Bundesrats und des Reichstags endgültig festgestellt worden ist. Von besonderem Interesse ist Punkt 9 des Gutachtens, welcher lautet: „Da die vorliegenden verschiedenen Fassadenskizzen noch zu wenig feststehend erscheinen, um sich für die eine oder andere aussprechen zu können, und da die Akademie es außerdem für nicht angemessen erachtet, den Architekten durch zu detaillirte Direktiven zu sehr zu beschränken, so beschließt die Akademie: Die Architektur des in Skizzen vorliegenden Projekts läßt den Wunsch entstehen, daß die zur Ausführung bestimmten Zeichnungen im Sinne einer edlen und würdigen Einfachheit weiter ausgearbeitet werden." Zu diesem Punkte haben die Herren Giersberg, Jacobsthal, Adler, Spieker, Persius und Blankenstein, weil sie sich mit dem Wortlaute desselben nicht einverstanden erklären konnten, folgendes Separatvotum abgegeben: „In Betreff der architektonischen und dekorativen Ausgestaltung des Gebäudes im Äußeren und Inneren wurde von verschiedenen Seiten betont, daß es dringend geboten erscheine, dem Künstler für die spezielle Bearbeitung des Entwurfs ein größeres Maßhalten und Vermeiden aller willkürlichen und übertriebenen Anordnungen zu empfehlen, da es sich ja nicht um die Errichtung eines Prunkpalastes, sondern eines Monumentalbaues für die ernstesten und wichtigsten Staatsgeschäfte des deutschen Volkes handle. Denn nicht in der ungemessenen Häufung architektonischen und plastischen Schmuckes, sondern in sparsamer und dadurch um so wirkungsvollerer Anwendung sinnvoller Kunstgestaltungen bestehe das Wesen wahrer Monumentalität, und nur eine solche könne in ihrer einfach vornehmen Haltung das wahre Wesen, die Würde und Bedeutung des deutschen Reichstagspalastes zu treffendem Ausdruck bringen." Wir bemerken noch, daß diejenigen Mitglieder der Akademie des Bauwesens, welche sich an der Konkurrenz beteiligt haben, sich der Teilnahme an den Abstimmungen und Erörterungen enthielten.

⁎⁎⁎ **Über den Bau des Kaiserpalastes in Straßburg**, dessen Pläne der Architekt Eggert in Berlin entworfen hat, ist es in der Reichstagssitzung vom 15. Februar, bei Bewilligung der ersten Baurate, zu einer Diskussion gekommen, welche damit endete, daß eine Resolution der Abgeordneten Dr. Reichensperger und v. Kardorff angenommen wurde, welche der Reichsregierung den Wunsch ausdrückt: „Unter Bewilligung der Position im Betrage von 553200 Mark als erster Baurate für den Kaiserpalast in Straßburg den Herrn Reichskanzler zu ersuchen, die Anfertigung eines anderweiten Planes zu dem in der Position bezeichneten Bauwerke, womöglich mittelst Ausschreibung einer engeren Konkurrenz zu veranlassen." Ob diesem Wunsche Folge gegeben werden wird, ist freilich zweifelhaft, zumal der Regierungsvertreter in der Kommission und im Hause anerkannt hat, daß Änderungen des Bauplanes, die sich als notwendig herausgestellt haben, erfolgen sollen. An Stelle des Dr. Reichensperger, der sich neuerdings als Vorkämpfer für die Gotik etwas in der Reserve hält, trat Herr v. Kardorff sehr warm für dieselbe ein. Er gab aber zu, daß es gerade in Straßburg, neben dem Münster, besonders schwer wäre, etwas Würdiges im gotischen Stile zu schaffen, und schlug deshalb vor, den Stil der italienischen Frührenaissance zu wählen. Seine Kritik des Eggertschen Bauplanes, welchem er einen etwas „potpourriartigen Charakter", aus allen möglichen Baustilen zusammengetragen, vindizirte, war im ganzen durchaus zutreffend. Was er an demselben besonders vermißte, nämlich den deutlichen Ausdruck der besonderen Bestimmung des Gebäudes — der Kaiserpalast, wird nur durch eine vergoldete Krone auf der Kuppel gekennzeichnet — ist ein Generalfehler der meisten monumentalen Bauten unserer Zeit. Wir lassen deshalb seine Ausführungen nach dem amtlichen stenographischen Berichte hier folgen: „Ich behaupte, bei der Kuppel, die hier steht, muß man sich doch fragen: wozu ist die Kuppel da? Und wenn ich sehe, daß die Kuppel nicht dazu da ist, für einen darunter liegenden Raum Licht zu schaffen, nicht dazu da ist, um, wie wir es hier (in Berlin) in der Schloßkapelle haben, einem kirchlichen Bedürfnis zu genügen, einen großen Raum zu schaffen, so frage ich mich: wozu dient die Kuppel? Ich würde, wenn ich nicht gewußt hätte, daß der Riß der Kaiserpalast sein soll, auf die Idee kommen, daß das ein astronomisches Observatorium wäre..... Es könnte ebensogut ein polytechnisches Institut oder ein geburtshilfliches Institut oder ein Museum oder irgend etwas anderes sein. Den Begriff eines Kaiserpalastes werden Sie ganz gewiß aus dem Riß nicht erkennen können."

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Professor Rudolf Huber arbeitet an mehreren größeren Bildern, unter denen die lebensgroßen Reiterbildnisse des Rüdiger von Stahremberg und Carls von Lothringen hervorragen Das Bildnis des letztgenannten ist erst in wenigen Strichen auf die Leinwand gebracht, das des erstgenannten zum Teil untermalt. Die Farbenskizze für Stahrembergs Bildnis zeigt den berühmten Feldherrn in dem reichen und malerischen Kostüm seiner Zeit auf einem prächtigen Braunen spanischer Rasse. In der leicht erhobenen Rechten hält er den Degen. Im Hintergrunde die Basteien Wiens, mit Verteidigern besetzt. Dunkler Wolkenhimmel. Herzog Carl von Lothringen hält in der erhobenen Rechten den Feldherrnstab und reitet einen prächtigen spanischen Schimmel, der gegen links im Vordergrunde herangaloppirt und in starker Verkürzung gesehen wird. Über der Landschaft im Hintergrunde ist düsterer Wolkenhimmel ausgespannt. Diese Farbenskizze zeichnet sich besonders durch feines Kolorit und noble Auffassung der Figur aus. — Vollendet hat Huber in jüngster Zeit ein Breitbild mittlerer Größe, auf welchem wir im Vordergrunde einer kühngeformten Hochgebirgslandschaft eine Rinderherde erblicken, welche auf dem nach rechts etwas abfallenden Terrain malerisch gruppirt ist. Etwa in der Mitte des Bildes sehen wir zwei kämpfende Rinder, rechts eines, das sich an einem dürren Baumstamm reibt. Die Motive für die Gebirge des Hintergrundes, welche stellenweise noch vom Morgennebel umflossen sind, hat der Künstler der Umgebung von Pontafel entnommen. Von dort stammt auch der Vorwurf für eine von Huber vor kurzem vollendete Landschaft, welche Form und Farbe des dortigen Gebirges in charakteristischer Weise wiedergiebt. Außerdem finden wir bei dem Künstler noch ein fertiges Hochbild mittlerer Größe, auf welchem eine Familie scheckiger Schweine dargestellt ist. Schauplatz ist eine kleine Steintreppe an der Rückseite eines Bauernhauses, welches wir rechts im Mittelgrunde erblicken und an das sich gegen die Mitte zu der Schweinestall anschließt. Das Mutterschwein sitzt etwas rechts von der Mitte des Vordergrundes und betrachtet (wie es scheint, mit innerer Befriedigung) ihre Sprößlinge, welche sich links an einem Wassertroge zu thun machen. Ein Ferkel, das sich verspätet hat, kommt eben aus der Stallthür. Links im Hintergrunde auf ansteigendem Terrain ein Obstgarten. Edleren Charakters als das eben beschriebene Bild ist ein kleines noch unvollendetes Gemälde, welches ruhende Gazellen vorstellt. — Robert Ruß entwickelt ebenfalls eine lebhafte Thätigkeit. Das unlängst im Wiener Künstlerhause ausgestellte Bild: „Friedhof von St. Paul bei Bozen" hat er in einigen unwesentlichen Zügen verändert. Ein hochaufragendes Grabkreuz des Mittelgrundes wurde entfernt, wodurch die perspektivische Wirkung erhöht ist. Ein Pendant zu dem genannten Bilde nimmt seinen Stoff von demselben Friedhofe und ist vom Künstler erst in allerletzter Zeit vollendet worden. Es gewährt uns einen Einblick in die Arkaden, welche den Gottesacker umziehen. Sehr wirkungsvoll ist der Gegensatz zwischen dem hellen warmen Sonnenlicht links im Freien und der schattigen Kühle in dem Gange, der sich vom Vordergrunde in ganzer Breite nach rechts im Hintergrunde erstreckt. An Figuren finden wir auf dem Bilde vorn ein sitzendes kränzebindendes Mädchen, weiter rückwärts im Gange einen alten Bauern und ein Kind. Aus Südtirol, wie das ebengenannte Bild, hat Ruß auch den Stoff für ein Gewitterbild genommen. Durch eine Wolkenlücke ergießt sich glänzendes breites Sonnenlicht auf eine Brücke, die von dem im Mittelgrunde dargestellten Städtchen nach dem Vordergrunde zu führt und unter welcher der mächtig angeschwollene Bach schäumend hindurchschießt. Fast bis an den Scheitel der Brückenwölbung ist das Wasser gestiegen und hat schon den ganzen Vordergrund überflutet, so daß einige Landleute, welche das Städtchen verlassen wollen, ihre Schritte bei der Brücke anhalten müssen. Noch hat das Gewitter nicht ganz ausgetobt, denn der Rauch, der aus dem Schornsteine eines größeren Hauses im Mittelgrunde hervorkommt, wird vom Sturm erfaßt und nach unten gerissen. Rechts am jenseitigen Ufer des Baches viele Menschen mit Regenschirmen; am diesseitigen Ufer, noch getroffen von dem

Sonnenblick, ein belaubter Baum, von dem der Sturm einen großen Ast abgebrochen hat; die Bruchfläche glänzt noch hell und läßt darauf schließen, daß der Ast während des jüngsten Gewitters gefallen sei. Neben diesem dramatisch bewegten Bilde finden wir im Atelier des Künstlers eine holländische Kanallandschaft von ruhigem Charakter. Rechts sanft ansteigendes Ufer mit Windmühlen und Wohnhäusern. Nach links gegen die nebelige Ferne zu erstreckt sich ein Kanal, auf welchem verschiedene Fahrzeuge erblickt werden. An einigen Gemälden, welche wir im vorigen Jahrgange der Kunst-Chronik beschrieben haben, hat Ruß seither Änderungen vorgenommen. Die „Landschaft mit Kindern vor den Linienwällen Wiens“ hat im Hintergrunde ein dichtes Gehölz erhalten und die „Viehtränke in Südtirol“ wurde im Ton des Kolorits umgestimmt.

⁂ **Die silberne Hochzeit des Kronprinzen und der Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preußen** hat den Vertretern der Kunst und des Kunstgewerbes eine willkommene Gelegenheit geboten, ihren Dank für die segensreiche Förderung, welche den bildenden Künsten durch das kronprinzliche Paar während der letzten zwei Jahrzehnte zu teil geworden ist, durch Erinnerungsgaben auszudrücken. Die Berliner Akademie der bildenden Künste ließ durch eine Deputation das Gipsmodell einer bronzenen Votivtafel überreichen, welche nach dem Entwurfe des Baurats Heyden von den Bildhauern Enke, Schaper und Siemering ausgeführt ist. Die Tafel ist gedacht als Schmuck für das Neue Palais bei Potsdam, wo dieselbe im Geburtszimmer des Kronprinzen eine Stätte finden könnte. In der Mitte befindet sich ein von Siemering reizvoll und sinnig komponirtes Basrelief: der Kronprinz bringt die Kronprinzessin, welche auf einem Zelter reitet, in die neue Heimat. Dahinter, am Rande des Weges, spinnen die Parzen den Lebensfaden; Atropos ist eingeschlafen und die Schere entfällt ihrer Hand. Vorwärts, dem hohen Paare entgegen, begrüßen hier die Künste den Kronprinzen und die Kronprinzessin. Über dem Basrelief entfaltet der preußische Adler seine Schwingen und bringt Lorbeer, Palmen und Kränze. Das Bild wird eingerahmt auf beiden Seiten von je einer weiblichen Vollfigur, welche den oberen Abschluß der Tafel als Karyatiden tragen und zugleich Malerei und Plastik (von Enke und Schaper) darstellen. In der Mitte des konsolartigen unteren Abschlusses und gewissermaßen als Fundament für das ganze Arrangement der Tafel charakterisirt ein prächtiger Apollokopf (von Schaper) mit darunter angebrachten Emblemen die Tonkunst und die Baukunst. Den oberen Mittelschmuck der Tafel bildet ein Gruppe jubelnder Puttenfiguren (von Enke), welche mit der preußischen Königskrone das Ganze krönen. — Der Verein Berliner Künstler hat am 28. Febr. in einem prachtvollen Festzuge, in welchem die Künstler als Deutsche, Niederländer und Italiener aus der Blütezeit der Kunst figurirten, einen nach dem Modell des Bildhauers Herter ausgeführten „Willkomm“ überreicht, zu welchem seit längerer Zeit gesammelte Farbentuben, die bekanntlich aus feinstem Zinn bestehen, das Material geliefert haben. — Der Verein für deutsches Kunstgewerbe hat einen geschnitzten Spielschrank überreicht, welcher etwa zwanzig Karten-, Brett- und Gesellschaftsspiele enthält, die von hervorragenden Künstlern ausgeführt worden sind. — Endlich haben diejenigen Künstler, welche die Ehre haben, im kronprinzlichen Palais zu verkehren, Bleibtreu, A. v. Heyden, A. v. Werner u. a. besondere Geschenke gemacht. Zu einem Album von zehn Blättern haben sich noch die schlesischen Künstler (Menzel, Graf Harrach, A. v. Heyden, E. Grützner, Baurat Lüders u. a.) vereinigt.

Rgt. **Der Unterstützungsverein der Münchener Künstler** wurde vor 39 Jahren mit einem Kapitale von 68 fl. 28 kr. gegründet und besitzt jetzt einen Fonds von nahezu 600000 Mk., der lediglich durch die Opferwilligkeit seiner Mitglieder und das Wohlwollen höchster und hoher Gönner sowie sonstiger Menschenfreunde aufgebracht wurde. Daß diese Opferwilligkeit und Teilnahme noch nicht erkaltet sind, beweisen zahlreiche namhafte Gaben, die dem Verein auch im letzten Jahre zuflossen. Durch Einlagen von Gedenkblättern ins sogenannte goldene Buch wurden fünf hervorragende Wohlthäter des Vereins geehrt. Ansehnliche Vermächtnisse der letzten Jahre setzten den Verein in die Lage, seine bisherigen Satzungen mit staatlicher Genehmigung derart umändern zu können, daß ein Teil der Einnahmen für Alterspensionen verwendet wird und es wurden auch bereits solche an dem Alter nach berechtigte, würdige und bedürftige Mitglieder verteilt. Die im Jahre 1882 für Unterstützungszwecke verausgabte Summe beträgt 13700 Mk.

J. E. **Kein Obelisk!** Ein übereifriger Archäologe, Namens Maes, Beamter einer öffentlichen Bibliothek in Rom, hat die Presse und die Behörden so lange geplagt, bis man endlich seiner Grille, einen vergrabenen Obelisk entdecken zu wollen, nachgab und die Ausgrabung der Via Giustiniani vornahm, welche den Platz vor dem Pantheon mit jenem vor der französischen Kirche San Luigi de' Francesi verbindet. Die Vermutung war einzig und allein durch die Citirung eines Obelisks begründet, welche sich in einem vor 200 Jahren gedruckten Führer durch Rom, herausgegeben von einem gewissen Rossini, vorfindet. Trotzdem man acht Meter tief grub, kam der Obelisk nicht zum Vorschein. Alles was gefunden wurde, beschränkte sich auf einige Schäfte großer Granitsäulen und kolossale Kapitäle. Zur Strafe für diesen Mißerfolg und für die zudringliche Hartnäckigkeit, mit welcher der Archäologe seine römischen Mitbürger lange Monate hindurch langweilte, rächte man sich dadurch, daß man während des Karnevals einen riesigen papiernen Obelisk mit der Inschrift: „Obelisco Maës“ auf dem Corso unter allgemeinem Gelächter spazieren führte.

* **Professor v. Angeli in Wien** widmete den Gesamtbetrag des Honorars, welches er von der Gemeinde Wien für ein im vorigen Jahre gemaltes Kaiserporträt zu empfangen hatte (5000 Fl. ö. W.), dem Unterstützungsfonds der Schüler der Wiener Akademie der bildenden Künste.

⁂ **Michael Munkacsy** legt in seinem Atelier der Avenue Villiers in Paris gerade die letzte Hand an ein Kolossalgemälde, welches ein Pendant zu seinem „Christus vor Pilatus“ bildet. Der Künstler zeigt uns den Heiland auf dem Kalvarienberge zwischen den beiden Schächern.

⁂ **Der russische Maler Wereschagin** arbeitet zur Zeit an einer neuen Serie von Bildern, welche Scenen aus dem Kaukasus, darunter zahlreiche weibliche Figuren, darstellen werden. Der Maler beabsichtigt, diese Bilder zuerst in Wien zur Ausstellung gelangen zu lassen.

J. E. **Bellini-Denkmal.** Die Stadt Neapel wird dem Komponisten Bellini in der Via Costantinopoli ein Denkmal setzen. Die Ausführung desselben wurde dem Bildhauer Jerace übertragen. Dasselbe soll aus einer Gruppe bestehen, welche Bellini und eine allegorische Figur, die „Melodia“, darstellt. In vier Basreliefs soll der Künstler Scenen aus der „Norma“, der „Nachtwandlerin“, den „Puritanern“ und „Romeo und Julia“ in Erinnerung bringen. Die Gruppe soll ein Postament in griechischem Stil erhalten.

J. E. **Die berüchtigten „Eselsohren des Pantheon“** in Rom, unter denen man die beiden von Bernini der Fassade aufgesetzten kleinen Glockentürme versteht, werden endlich das Zeitliche segnen. Am 18. Februar begann man dieselben abzureißen, so daß etwa in vierzehn Tagen die Front des Pantheon wieder in der ursprünglichen Form dastehen wird. Das Verdienst, den allgemeinen Wunsch, das Pantheon von seiner berühmt gewordenen Verunzierung befreit zu sehen, erfüllt zu haben, gebührt dem Unterrichtsminister Baccelli welcher auch die hintere Seite des Pantheon vollständig von den angebauten Häusern säubern ließ.

Zeitschriften.

Der Formenschatz. 1883. Heft 1 u. 2.

Der heil. Sebaldus von A. Dürer. — Zwei Majolikareliefs von L. della Robbia. — Moritz-Medaille von H. Reitz sen. — Titelholzschnitt von J. Amman. — Mariensäule von H. Krumper. — Die Freiheit, Rötelzeichnung von Ch. Eisen. — Verschiedene Skizzen von Stefano della Bella. — Skizzen zu einem Zeltlager von Peter Schenk. — Entwurf zn einer Wanddecoration von J. Pillement. — Cartouche von A. Peyrotte. — Rococospiegelrahmen, in Holz geschnitzt. — Entwürfe zu Wandfüllungen von H. Fragonard. — Burgkmair, Maria mit dem Jesuskind; Kopf eines Stammbaumes; zwei Reliquiarien; Virgil Solis, drei ornamentale Füllungen; J. Amman, Ganymed; Zierschilder und Stoffmuster, Ende des 16. Jahrh.; Schrank aus dem 17. Jahrh.; Stefano della Bella, Skizzen zu Gefässen; Peter Schenk, Skizze zu einer grossen offenen Halle, Barockstil; Prudhon, cymbalspielende Tänzerin, Zeichnung.

L'Art. No. 425.

A. u. E. Devéria von J. Guiffrey. — Les Successeurs de Mantegna (Schluss). Von H. Delaborde. (Mit Abbild.) — La Bacchante de Corot. Von Alfr. Robant. (Mit Abbild.)

Auktionskataloge.

C. J. Wawra in Wien. Collection de Mons. le Dr. Wibiral (enthaltend Porträts der Iconographie Van Dycks.) 524 Nrn. 19. März.

C. J. Wawra, Wien. Katalog des Nachlasses des Sign. Conte Agosti-Belluno (Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Galeriewerke u. Kunstbücher). 1849 Nrn. 27. März.

Amsler & Ruthardt, Berlin. Katalog v. Kupferstichen, Schabkunstblättern, Farbendrucken nach franz. Meistern des XVIII. Jahrh., Bildnissen aus d. 17. u. 18. Jahrh. 1209 Nrn. 19. März.

Berichtigung.

Die Besprechung meines Buches über die Katakomben durch Herrn H. A. Müller in Nr. 19 d. Bl. veranlaßt mich zu folgender sachlicher Berichtigung. 1) Wenn S. 334 gegen mich der Vorwurf erhoben wird, die sog. Kapellen in S. Agnese in meinem Buche „mit Stillschweigen" übergangen zu haben, so verweise ich auf S. 84, Zeile 1 von oben und S. 330, wo die von dem Rezensenten vermißten Angaben zu finden sind. 2) S. 335 unten wird auf Anlaß meiner Deutung der Orpheusfigur auf ein Katakombengemälde hingewiesen, das ein gewichtiges Moment gegen meine Interpretation bilden soll, und hinzugefügt: „Eben dieses letzte Orpheusbild erwähnt unser Verfasser (ob absichtlich?) nicht." Dieser Tadel, den der Rezensent in den parenthetischen Worten durch eine Verdächtigung meiner wissenschaftlichen Aufrichtigkeit verstärken zu sollen geglaubt hat, trifft mich nicht, da das fragliche Bild S. 127 von mir notirt und charakterisirt ist. Zugleich sei dem Rezensenten bemerkt, daß dieses Gemälde sich nicht in der „Papstgruft" befindet, die bekanntlich keine Malereien hat, sondern in einem andern Cubiculum in S. Callisto. **Victor Schultze.**

Inserate.

Hierzu zwei Beilagen: Von Carl Schleicher & Schüll in Düren und von Fr. Bruckmanns Verlag in München.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

15. März

Nr. 22.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Eine lombardische Künstlerfamilie im 14. und 15. Jahrhundert.

Unter diesem Titel finden wir in der Zeitschrift L'Art (Jahrg. 1882, Bd. II, S. 81 u. ff.) eine wertvolle Studie des unlängst verstorbenen Mailänder Kunstforschers Marchese Girolamo d'Adda (s. K.-Chr. Nr. 5, Jahrg. XVII) über die Familie der Besozzi, von der ein Zweig aus dem heimatlichen Besozzo am See von Varese schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts nach Mailand übersiedelt war und sich dort während der folgenden Jahrhunderte in vielen seiner Glieder zu angesehenen Stellungen in den verschiedensten Lebensberufen emporgeschwungen hatte. Wir erinnern daran, daß jener Besozzo, der die Fresken Luini's in der Katharinenkapelle des Monastero maggiore stiftete und selbst als Donator darauf dargestellt ist († 1529), auch unserer Familie angehört. Doch beschäftigen uns hier nur jene ihrer Mitglieder, die sich auf dem Gebiete der Kunst hervorgethan haben. — Der erste Besozzo, der uns da entgegentritt, ist jener Leonardo di Bissucco da Mediolano, der sich in den Fresken der Chorkapelle (Krönung Mariä) und am Grabmal des Königs Ladislaus (Gestalten Johannis des Täufers und des heil. Augustin) in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel zweimal nennt, und sich in diesen Werken als zwischen Giotto und Fra Angelico stehend kennzeichnet. Sie rühren aus dem Jahre 1426. Ein zweites beglaubigtes Werk des Meisters ist uns in einer kostbaren „Bilderchronik" erhalten, die aus dem Besitz des Grafen Albani zu Bergamo in die Sammlung Morbio in Mailand übergegangen und mit dieser jüngst an eine Münchener Kunsthandlung verkauft worden ist, die deren Auktion vorbereitet (s. K.-Chr. Nr. 40, Jahrg. XVII). Es ist ein Manuskript auf Velin in Folio von 38 Seiten, vortrefflich erhalten, auf jeder Seite drei Reihen Miniaturen auf dunkelblauem Grund enthaltend, zumeist Einzelgestalten, oft aber auch Städteansichten und einzelne Denkmäler; jene mit Adam beginnend und mit Benedikt XIII. und Tamerlan schließend. Der Text, lateinisch in spätgotischer Schrift, reicht von der Schöpfung bis zum Jahre 1395. Bemerkenswert ist, daß sich unter den vielen Illustrationen (mit Ausnahme eines heil. Ambrosius) keine einzige lombardische Berühmtheit, kein lombardisches Monument findet, dagegen die berühmten Männer des Südens überwiegen. Leonardo scheint also zumeist fern von seiner Heimat gelebt zu haben, — worauf übrigens auch der Charakter seiner Kunstweise schließen läßt. Die Bilderhandschrift ist bezeichnet: Leonardus de Bissutio de Mediolano pinxit. — Andere, jedoch nicht beglaubigte Werke werden ihm von Michele Caffi, der eine Biographie von ihm verfaßt hat, zugeschrieben.

Das Werk eines zweiten Gliedes unserer Künstlerfamilie lernen wir in einer mit MCCCCXVII Michae de Besotio bezeichneten Tafel im Domschatz zu Mailand kennen, welche auf einer Seite die Darstellung im Tempel, auf der andern eine Madonna mit dem auf ihren Knieen stehenden Christuskinde nebst drei teppichhaltenden Engeln zeigt. Leider durch Restaurationen stark entstellt, haben doch Zeichnung und Kolorit das volle Gepräge der Renaissance und führen uns durch die Ähnlichkeit der Stilweise auf das bedeutendste Werk des Meisters, die Fresken der Casa Borromeo

in Mailand, woran im Jahre 1825 G. Cattaneo, Kustos am Medaillenkabinet der Brera, die Bezeichnung Michelin P. entdeckte. Heute sind von den Fresken der beiden Höfe nur einige Überreste mit der Darstellung einer Gesellschaft von Männern und Frauen bei einer Kahnfahrt im Museum des Grafen Gilbert Borromeo erhalten, außerdem aber auch noch in einem an den ersten Hof stoßenden Raum drei Wandgemälde, die offenbar demselben Maler angehören und uns einen Begriff davon geben, auf welcher Stufe sich die lombardische Frescomalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts befand, ehe sie den Einfluß der Arbeiten Masolino's in Castiglione d'Olona und wohl auch der von Portinari nach Mailand gezogenen florentinischen Künstler erfahren hatte. Die Fresken stellen Scenen aus dem Gesellschaftsleben der vornehmen Mailänder dar, und sind nicht bloß als Kunstwerke, sondern auch als Illustrationen zur Kulturgeschichte des 15. Jahrhunderts von hohem Interesse. — Das eine Bild zeigt eine Gesellschaft beim Kartenspiel, das zweite beim Ballspiel, das dritte stellt einen Contretanz vor; jede Scene besteht aus fünf bis sechs Personen in natürlicher Größe, in reichen Kostümen, mit bizarrem Kopfschmuck, in mannigfach bewegten Attitüden, etwas langgezogenen Gestalten voll Noblesse und Grazie der Bewegungen und Gesten, mit ausdrucksvollen Mienen. Die Annahme ist wohl nicht verfehlt, der Künstler, von der Familie Borromeo, zu deren Lehen Besozzo damals schon gehörte, protegirt und in ihren Dienst gezogen, habe in diesen Gestalten die derzeit lebenden Glieder derselben dargestellt. Die Scenen sind ins Freie verlegt, in Gärten mit immer gleich gestalteten und gleich vielen Bäumen; zackige Bergformen bilden die Hintergründe. Der Zustand dieser Malereien ist ein ziemlich verwahrloster, aber von jeder Restaurirung unberührt, so daß sich die Ähnlichkeit im Kolorit, der Zeichnung, den Hintergründen mit dem beglaubigten Werke Besozzo's im Dom mit Sicherheit feststellen läßt, weshalb auch die Ansicht Mongeri's (s. l'Arte a Milano, S. 164), sie gehörten der Schule der Zavattari von Monza an, wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Endlich begegnen wir einem dritten Mitgliede der Familie in jenem Michelino Molinari da Besozzo, der im Jahre 1446 die Kapelle des heil. Georg im Dom mit Glasmalereien zu schmücken hatte, von denen sich Bruchstücke in dem Fenster über dem Altar erhalten haben (Calvi, Notizie, P. I.). Ob dieser Michelino mit unserem Freskenmaler identisch, wie es die Jahreszahl vermuten läßt, oder ob er eine von diesem verschiedene Person ist, wie man aus der Verschiedenheit der Kunstübung folgern möchte, ist heute noch nicht zu entscheiden. Doch wird ihm von Candido Decembrio ein Bildnis des Herzogs Filippo Maria Visconti (1405—1447) zugeschrieben, so daß auch jene erstere Annahme möglich erscheint.

Ganz unwahrscheinlich ist die Identifizirung unseres Michelino da Besozzo mit jenem Michele da Milano, den Vasari als Schüler Agnolo Gaddi's anführt, ohne irgend Näheres über ihn mitzuteilen (I, S. 642). Dagegen sprechen Lomazzo und Orlandi von einem Michelino Milanese und Michele da Pavia, und jener rühmt den ersteren besonders als Tiermaler, fügt jedoch hinzu, er hätte auch zotenhafte Karikaturen mit Vorliebe gemalt (Trattato della pittura, ed. 1584, p. 359). Auch der Anonymus des Morelli führt einen Michelino als Tiermaler an und erwähnt Miniaturen dieses Gegenstandes von ihm in Casa Vendramin (Notizie, p. 81). Lanzi führt an, er hätte 1459 während des Aufenthaltes Pius' II. in Mantua für den Papst gearbeitet; Borsieri dagegen in seiner Fortsetzung von Morigia's Storia di Milano (1592) läßt ihn im Verein mit einem Gioannolo eine von Gian Galeazzo Visconti im Jahre 1380 gegründete Architekturakademie leiten. Carlo d'Arco (Delle arti e degli artefici di Mantova, vol. II, p. 26 u. ff.) ist nun geneigt, jene beiden Maler unter sich und auch mit unserem Michelino da Besozzo zu identifiziren (s. auch Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I, p. 265). Doch möchte im Hinblick auf die beglaubigten Werke dieses letzteren einerseits, andererseits auf den Nachdruck, mit dem Lomazzo die malerischen Facetien des Michelino Milanese betont (Singolare maestro pittore; ma non tanto nel serio, quanto nel buffonesco; nel quale genere rimase in esempio della sua scuola: siccome in essa si vedono molte cose che peccano d'ignobile e di molti concetti bassi e volgari etc.), ein Auseinanderhalten der Persönlichkeiten beider Maler vorderhand noch geboten sein, bis uns gegenteilige urkundliche Beweise vorliegen. **C. v. Fabriczy.**

Kunstlitteratur.

August Demmin, Keramik-Studien. Erste bis dritte Folge (Fayence, Porzellan, Steingut). Leipzig 1881—1883. 8⁰.

Mit Interesse wird jeder Freund der Keramik, die „Studien" eines Mannes wie Demmin in die Hand nehmen — in der Voraussetzung, daß diese „Studien" kleine Beiträge zur Geschichte der Keramik enthalten, Resultate, die sich aus der jahrelangen Beschäftigung des Verfassers mit einer bestimmten Materie ergeben haben. Statt dessen findet man in diesen Studien eine Reihe von Zeitungsartikeln (die vor einigen Jahren in der Voßischen Zeitung standen) wieder abgedruckt, ich weiß nicht, ob wörtlich oder ein wenig

umgearbeitet; jedenfalls sind hier und da Zusätze gemacht. Es würde nicht nötig sein, auf diese Arbeiten zurückzukommen, wenn nicht Demmins Name doch irgend einen Neuling in keramischen Dingen veranlassen könnte, diese „Studien" seriös zu nehmen und dort seine Weisheit zu holen. Letzteres ist freilich nicht gut möglich. Allerdings gerirt sich der Verfasser überall, als ob er die Keramik allein gepachtet hätte, als ob er allein etwas von Keramik verstünde, als ob in der Keramik alles entschieden wäre, wenn er seine Weisheit verkündet, wenn er sein Urteil abgegeben hat. Er citirt andere Autoren überhaupt nicht oder nur da, wo er ihnen etwas am Zeuge flicken kann — ein Buch wie das von Jaennicke sollte man doch lieber gar nicht citiren. Quellen, aus denen er seine Angaben schöpft, giebt er höchst selten an, daher letztere ziemlich wertlos sind, so lange man ihren Ursprung nicht kennt.

In den „Studien" stehen nun allerlei Dinge, die richtig sind: die kannten wir meist schon, aber auch viele, sogar recht viele, die falsch sind: das sind meist neue Entdeckungen des Verfassers. Darauf im einzelnen einzugehen ist hier unmöglich, wenige Proben mögen genügen.

Der Name „Majolika" kommt nicht von Majorka — Grund, wird nicht angegeben, auch nicht, woher die Bezeichnung sonst kommt. Die Majolika selbst teilt Demmin in vier Epochen: die gotische, welche bis 1525 (in Italien!) reicht, die Raffaelistische, Übergang und Verfall. Ein nettes System. Daß Raffael „einige Kartons (!) für Keramikmalerei" entworfen habe, diese alte Fabel, wird auch wieder aufgewärmt. So geht es weiter. Die Einteilung der deutschen Fayence in fünf „Schulen" ist auch höchst erbaulich; wie man zwischen den Fayencen von Schaper und Koler (von Annaberg), den braunschweigischen, holsteinischen, brandenburgischen &c. eine Schulverwandtschaft erkennen kann, ist wirklich ein Kunststück. Auch hier sind massenhafte Fehler leicht nachweisbar, zum Teil solche, die lediglich aus Unkenntnis der einschlägigen Litteratur entspringen, die Demmin zu lesen nicht für nötig hält.

Daß der Verfasser von Bernard Palissy nicht viel hält, hat er an einem andern Ort zur Genüge ausgesprochen; trotzdem ist die Thätigkeit dieses bedeutenden Mannes eine Thatsache: die Funde an der Stelle seiner alten Werkstätte im Hofe des Tuilerien, jetzt im Louvre und in Sèvres, sind doch nicht gut wegzuleugnen. Was die Zuteilung gewisser, später in der Manier Palissy's gearbeiteter Fayencen angeht, so würde sich Demmin seine Ausfälle gegen die kenntnisreichen Beamten des Louvre haben sparen können, wenn er den Katalog der betreffenden Abteilung anzusehen sich die Mühe genommen hätte; dort wird er finden, daß alle in Rede stehenden Stücke als „école" oder „suite de Palissy" bezeichnet sind.

Die zweite Folge der Studien ist von derselben Art wie die erste: flüchtig in der Arbeit und anmaßend im Ton. Daß es eine vorzügliche Arbeit über das chinesische Porzellan giebt (von Du Sartel), scheint Demmin nicht zu wissen oder will es nicht. Die alte, längst als gemeiner Betrug nachgewiesene Geschichte, daß in altägyptischen Gräbern chinesische Porzellanfläschchen gefunden seien, ist wiederum hier zu lesen; die sehr verbreitete, aber verkehrte Nachricht, in Japan habe man kurz nach Christi Geburt begonnen Porzellan zu machen, ist durch die kaiserl. japanische Kommission der Pariser Weltausstellung 1878 (Demmin „verdeutscht": die „gewerblichen Welt-Comitien") ausdrücklich in Abrede gestellt: vor 1510 ist in Japan Porzellanfabrikation nicht nachzuweisen. Überhaupt ist die Behandlung der chinesischen und japanischen Porzellane höchst kläglich. Dagegen enthalten die Abschnitte über die deutschen Fabriken manche gute Zusammenstellung, namentlich von Malernamen, auch einige neue Angaben, die man allerdings erst auf ihre Quelle zu prüfen hat.

Einen besonderen Haß hat Demmin auf das sogenannte „Medici-Porzellan". Daß es kein eigentliches Porzellan ist, wissen wir längst; aber ebensogut oder ebensosehr mit Unrecht, wie alles weiche Porzellan als „Porzellan" bezeichnet wird, darf man auch diese Gruppe so benennen. Denn es hat nicht bloß „ein" Teller der Sèvres-Sammlung „allerdings etwas Durchscheinendes", sondern dieser Teller ist sehr stark „durchscheinend", so stark wie irgend ein Stück Frittenporzellan, die andern Teller nur weniger.

Das dritte Heft trägt gleich einen verkehrten Titel: Steingut; Demmin meint Steinzeug, denn so bezeichnet man heute nach dem Vorgang der Techniker (und mit seinen technischen und chemischen — oder wie der Verfasser geschmackvoll verdeutscht: werkweislichen und scheidkundigen — Kenntnissen renommirt Demmin doch sehr gern) jene Masse, welche ohne künstliche Beimischung versintert. Steingut ist eine künstliche Mischung, zu der auch die Fayence gehört. Das ist der Unterschied zwischen beiden Bezeichnungen, den Demmin, wie aus seinen Bemerkungen hervorgeht, noch nicht erfaßt hat. In dieser dritten „Folge" bringt der Verfasser einiges Neue bei, — vor allem die Notizen über den Töpfereibetrieb in Creußen: übrigens existiren auch außer den von Demmin angeführten Formen solche noch im Hamburger Museum, Originalmodelle von Georg Vest im Kunstgewerbemuseum in Berlin. An Ausfällen fehlt es auch hier nicht: gegen den verstorbenen Dornbusch, hauptsächlich aber gegen den Vikar Schmitz. Im ersten Heft hatte Demmin die Fabrikation von Steinzeug in Belgien

geradezu geleugnet; jetzt, nachdem er etwas spät die vortrefflichen Arbeiten von Schürmanns, Bastelaer und Kaisin kennen gelernt, wohl auch die Ausstellung in Brüssel besucht hat, muß er die Existenz dieses ausgedehnten Betriebes nolens volens anerkennen und der „deutsche Vikar“ Schmitz muß nun dafür herhalten, daß er in einer belgischen Zeitschrift seine gar nicht unwichtigen Nachrichten über das Raerener Steinzeug, die allerdings zum Teil über das Ziel hinausschießen, veröffentlicht hat. Und wer wagt das zu schreiben? Wer wagt einem Deutschen die Benutzung der französischen Sprache vorzuwerfen? — Ein Mann, der Jahrzehnte lang, eine ganze Reihe Bücher, sogar Romane, in französischer Sprache hat drucken lassen, obwohl er ein guter — Berliner ist. Wer im Glashaus sitzt, soll nicht mit Steinen werfen! Denn der Umstand, daß Herr Demmin sich plötzlich zum Reiniger der deutschen Sprache aufwirft, ändert an jener Thatsache nichts. Und zu was für einem Sprachreiniger! Man würde diese Versuche einfach für schlechte Witze halten, wenn er nicht ganz ernsthaft von seinen Neubildungen Gebrauch machte. Hier eine kleine Blütenlese. Herr Demmin übersetzt: Renaissance mit „Rückgriff“ (die „Rückgriffszeit“), datiren mit „tagzeichnen“ (es tagzeichnet von dann und dann), Chemiker heißt auf Demminisch der „Scheidkundige“, Kultur „Gesittungsstufung“. Der Modelleur wird zum „Vorformer“, wofür er sich bestens bedanken wird, denn er formt nicht, sondern er bildet, ein Modell ist eben keine Form. Porzellanerei, Bücherei, Wettbewerber (Konkurrenten) findet man auch kaum anderswo, „Malschmuck“ für Dekor ist auch recht geschmackvoll. Das Köstlichste ist aber das Wort „Einback“ für — „Biskuit“ („Zwieback“ hält Demmin für „unberechtigt“). Zu diesen heillosen Geschmacklosigkeiten kommt eine ganz unglaubliche Menge Druckfehler, so daß man oft nicht weiß, ob man es bei einem falsch gedruckten Wort mit einer neuen Entdeckung des Verfassers, einer Übersetzung in sein geliebtes Deutsch, oder mit einem Druckfehler zu thun hat.

Was in den drei Heften neu beigebracht ist, läßt sich auf zehn Seiten zusammendrucken, alles übrige ist längst bekannt, verkehrt oder enthält Ausfälle gegen andere: das nennt man heute „Keramik-Studien“.

Berlin. A. Pabst.

Sammlungen und Ausstellungen.

Historische Ausstellung der Stadt Wien. Diese Ausstellung wird folgende Abteilungen umfassen: I. Pläne und Ansichten, welche den Zustand der Stadt Wien und ihrer Umgebung vor und nach der Belagerung von 1683 veranschaulichen. — II. Pläne der fortifikatorischen Werke der Stadt und der Aufstellung des türkischen Belagerungsheeres, die Ordres de bataille der beiderseitigen Heere, sowie die Pläne einzelner fortifikatorischer und Belagerungsobjekte. — III. Gemälde, Kupferstiche und Handzeichnungen mit Darstellungen der Verteidigung, der Belagerung und der Befreiung Wiens, welche unmittelbar nach dem Jahre 1683 angefertigt und veröffentlicht wurden. — IV. Darstellungen der bei der Verteidigung, der Belagerung und dem Entsatze beteiligt gewesenen Soldaten. — V. Porträts ausgezeichneter Persönlichkeiten, die an der ganzen Aktion beteiligt waren. — VI. Trophäen, welche nach der Entsatzschlacht erbeutet und an die einzelnen Heeresabteilungen verteilt wurden. — VII. Rüstungen, Waffen, militärische Embleme, Originalbriefe und andere Erinnerungszeichen der vorerwähnten Persönlichkeiten — VIII. Gleichzeitige Handschriften, Druckwerke und Flugblätter. — IX. Gedenkmedaillen und Münzen. — X. Gemälde und andere bildliche Darstellungen der neuesten Zeit, welche sich auf das Ereignis des Jahres 1683 beziehen. — Die Ausstellung findet in den dazu eingerichteten Räumen des 1. Stockwerkes des neuen Rathauses statt, und wird am 12. September laufenden Jahres unmittelbar nach der Feier der Schlußsteinlegung des neuen Rathauses, eröffnet, und am 15. Oktober geschlossen. Mündliche und schriftliche Anmeldungen von zur Ausstellung bestimmten Gegenständen werden vom 1. März bis Ende Mai d. J. entgegengenommen. Die Einsendung der angemeldeten Gegenstände hat vom 15. Juni bis Ende Juli zu geschehen. Gegenstände, welche das Ausstellungskomité zur Aufnahme nicht geeignet erkennt, werden noch vor der Eröffnung der Ausstellung zurückgesendet werden. Die Übernahme der eingesendeten Gegenstände erfolgt in Wien, jedoch werden die Kosten der Einsendung, Auspackung und Aufstellung, sowie der Rücksendung sämtlicher zur Ausstellung eingesendeten Gegenstände, dann die Kosten der Transportversicherung von der Gemeinde vergütet. — Der übrige Teil des hier mitgeteilten Programms bezieht sich auf die von der Stadt Wien zugesicherten Garantien bezüglich etwaigen Feuerschadens. — Anmeldungen, Einsendungen und sonstige Zuschriften sind: An die Kommission des Gemeinderates für die historische Ausstellung des Jahres 1883 (Wipplingerstraße 8, altes Rathaus) zu adressiren. Mündliche Auskünfte in Angelegenheiten der Ausstellung werden von der Direktion des Archivs und der Stadtbibliothek täglich von 9—2 Uhr (mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage) erteilt.

* **Im Wiener Künstlerhause** findet am 17. dieses Monats die feierliche Eröffnung der Jahresausstellung statt, an welcher sich der Staat diesmal durch Vorführung zahlreicher auf Bestellung des cisleithanischen Unterrichtsmisteriums ausgeführter Werke beteiligt. — Aus den letzten Wochen ist hier noch zweier hervorragender Erscheinungen zu gedenken: der Bilder und Studien von Professor Leopold Müller und eines Zugstücks von Gabriel Max. Müller stellte eine Anzahl seiner prächtigen Studien aus dem Orient und mehrere im englischen Privatbesitz befindliche Bilder aus, deren Gegenstände sämtlich dem Volksleben und der Natur Ägyptens entlehnt sind. Bekanntlich hat sich der geistreiche Wiener Illustrator und österreichische Volksmaler in der letzten Zeit zu einem der gesuchtesten Schilderer des Orients emporgearbeitet, dessen Werke besonders jenseits des Kanals außerordentlich geschätzt werden. Die Schärfe der Charakteristik, das feine Gefühl für die Grundstimmung der orientalischen Welt und für den sanften Zauber südlicher Natur, welchen die Bilder atmen, erklärt diesen Erfolg zur Genüge. — Das neue große Werk von Gabriel Max: „Es ist vollbracht“ führt uns den Gekreuzigten auf Golgatha vor, umgeben von düsterer Landschaft, durch die der Orkan dahinbraust, von dem magischen Schimmer der sich verfinsternden Sonne und der Sterne schwach beleuchtet. Die sehr naturalistisch gezeichnete, fein durchgebildete Gestalt des Heilands mit dem sanften, eben im Sterben erbleichenden Dulderhaupt würde ergreifend wirken, wenn sich der Künstler nicht durch die vom unteren Bilderrand emporgereckten Hände, allerdings an und für sich Meisterstücke der Modellirung, selbst um den Effekt betrogen hätte.

Ausstellung von Schülerarbeiten der keramischen Fachschule zu Grenzhausen im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Gleichzeitig mit der Ausstellung der königl. Porzellan-Manufaktur ist im Kunstgewerbemuseum zu Berlin eine Ausstellung von Schülerarbeiten der keramischen Fachschule zu Grenzhausen-Höhr eröffnet worden. Diese Fachschule, an der Stätte einer einst blühenden Industrie von Staatswegen im November 1879 errichtet, hat die Aufgabe, zunächst die Steinzeugindustrie jener Bezirke von Grenzhausen durch Heranbildung geeigneter

Arbeitskräfte zu heben und zu fördern. Ein kurzer Bericht, welcher gelegentlich der Ausstellung im Druck erschienen ist, giebt den Interessenten genauere Auskunft über Einrichtung, Frequenz ꝛc. der Anstalt. — Die durch mehrere Jahrhunderte im sogen. „Kannebäckerlande" in höchster Blüte stehende Steinzeugindustrie, welche die ganze Welt mit ihren Erzeugnissen versah, war seit Anfang dieses Jahrhunderts vollständig verkommen, so daß hier nur noch das allerordinärste Geschirr: Einmachbüchsen, Mineralwasserflaschen ꝛc., angefertigt wurde. Mit der Wiederaufnahme der Formen des 16. Jahrhundert begann man vor etwa 15 Jahren auch die alten Steinzeugkrüge nachzuahmen, welche zum Schmuck der modernen Speisezimmer überaus geeignet waren. Man bildete die alten Gefäße direkt nach, sei es daß man sie abformte oder indem man sich der ursprünglichen, an den Stätten des alten Töpfereibetriebes wieder aufgefundenen Formen bediente. Leider schuf man in diesen Nachbildungen aber lediglich Dekorationsstücke, Gefäße, welche aus den Bedürfnissen früherer Jahrhunderte entstanden waren und den Anforderungen unserer Zeit in Bezug auf Form und Verzierung nicht recht entsprechen. Denn z. B. alle die kannenartigen Krüge, welche in so großen Massen nachgebildet werden, sind ursprünglich (wozu sie heute wohl gelegentlich benutzt werden) nicht Vorrats- oder Schöpfgefäße, sondern Trinkgeräte, deren Form allerdings nicht für allzu feine gesellschaftliche Umgangsformen spricht. Das Trinkgefäß ist überhaupt ein charakteristischer Kulturmesser: eine Geschichte der Trinkgeräte aller Völker und Zeiten würde eine sehr lohnende Arbeit sein, die zu kulturgeschichtlich interessanten Resultaten führen müßte. Zu dieser Unbenutzbarkeit der modernen Steinzeuggefäße kam aber noch, daß die künstlerische Ausführung in Bezug auf Form und Farbe infolge der Konkurrenz immer schlechter wurde, so daß der Geschmack an diesen Produkten heute bereits stark geschwunden ist. Unzweifelhaft haben wir es aber hier mit einer Industrie zu thun, welche, sobald sie nur in richtige Bahnen geleitet wird, nicht nur lebensfähig ist, sondern auch einen hohen Aufschwung nehmen dürfte. Diese Richtung anzugeben, wird die Aufgabe der Fachschule sein. Vorerst gilt es jungen Leuten die nötige praktische und theoretische Vorbildung zu geben, welche sie zur selbständigen Herstellung künstlerischer Arbeiten befähigt. Die bisher erreichten Resultate sind in Rücksicht auf das kurze Bestehen der Schule höchst achtungswert: neben selbständigen Nachbildungen alter Steinzeugkrüge, wobei die verschiedensten Verzierungsweisen Berücksichtigung gefunden haben, sind eine Reihe Schülerarbeiten ausgestellt, welche durchaus originell in Form und Schmuck sind. Daß dabei die brauchbaren alten Formen zu Grunde gelegt sind, versteht sich von selbst: aber sie sind entsprechend dem heutigen Bedürfnis umgearbeitet und mit Verständnis ornamentirt. Ein gefährlicher Punkt bei modernen Steinzeugarbeiten ist die Farbe, das Kobaltblau, welches meist einen giftigen, unangenehmen Ton hat. Auch hier sind einige glückliche Versuche hervorzuheben, indem durch Zusammenfließen von Kobalt und Mangan ein schöner blauer Ton erzeugt ist; ein anderes Stück von vortrefflicher Wirkung zeigt eine warme „steingraue" Färbung, welche bei älteren Arbeiten nicht vorkommt. Die Ausstellung zeigt die Schule auf dem besten Wege; Leiter und Förderer derselben können sich zu diesem ersten, höchst präsentablen Resultat nur Glück wünschen. Es ist hier wiederum eine Stätte geschaffen, von der aus Nutzen und Segen für eine große Industrie und einen ganzen Landstrich ausgehen wird — vorausgesetzt, daß ihr die beteiligten Kreise ihre Teilnahme und kräftigste Förderung zuwenden. Mit bloßer Errichtung einer Schule schafft man in zwei Jahren keine neue Industrie: hier sollen vielmehr Leute dazu erzogen werden, eine Industrie zu heben und zu stützen.

P.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Verfolgte die Kunst von heute noch dieselben Ziele, die sie vor einem halben Jahrhundert und darüber verfolgte, strebte sie nach Schönheit der Linien und Abrundung der Komposition und manchem anderen, was heute als veraltet unbeachtet bleibt, wenn nicht verachtet wird, so müßte das Urteil über das neueste Bild von Gabr. Max: „Die Bettlerin", hart genug ausfallen, während die Lokalpresse schon Wochen vor dessen Vollendung behauptete, „Die Bettlerin" reihe sich nicht bloß den edelsten Schöpfungen des berühmten Meisters aufs würdigste an, sondern lasse die meisten derselben weit hinter sich. Da bewährte sich denn der alte Satz vom Übereifer, der nur schadet, wieder einmal recht sehr. Betrachten wir uns die Komposition: auf den Trümmern eines antiken Grabes an der Via Appia sitzt eine junge Frauensperson in sich zusammengekauert, ein Kind im Schoße, ein blechernes Tellerchen zur Aufnahme von Almosen in der Hand. Weit hinten rollt eine Equipage; ihre Insassen haben das Tellerchen leer gelassen — sie hatten kein Auge für das arme Geschöpf. Es ist Abend, die Sonne ist untergegangen und im Osten steigt blutrot der Mond herauf. Wieder ist ein Tag voll Not und Jammer vorüber. Was wird der morgige bringen? Max's Element ist der Jammer, das Unglück, das Grauenvolle. Hier tritt es uns zwar nicht so grell entgegen wie sonst, aber die „Bettlerin" ist doch nur eine Station zu der „Kindesmörderin". Auch über seine „Bettlerin" ließe sich ein thränenreicher Roman schreiben. Sie ist ein Meisterwerk der Stimmung, aber die Komposition — bekanntlich nie des Künstlers starke Seite — läßt in diesem Falle noch mehr zu wünschen als sonst. Die Gestalt des Mädchens füllt nur etwa den vierten Teil der Leinwand, in deren linke Ecke sie geschoben ist; der übrige Raum bleibt den Ruinen der Via Appia und dem breiten Straßenkörper dazwischen überlassen, auf dem die Equipage fast verschwindet. Dazu kommt eine vollkommen unrichtige Linearperspektive, welche anstatt des flachen ein rasch ansteigendes Terrain zeigt. Auch der mit der Lokalität Unbekannte fühlt, daß hier etwas nicht in Ordnung ist. „Die Bettlerin" wurde ursprünglich von der Fleischmannschen Hofkunsthandlung hier erworben und später an Czihak in Wien verkauft. — Ernst Zimmermann brachte zwei Arbeiten von eminent koloristischer Bedeutung: „Verdammtes Würfelspiel!" und eine „Fischhändlerin". Das erste ist im Geiste Ostade's gehalten, das zweite erinnert seiner Originalität unbeschadet an Vollon Während jenes eine leidenschaftlich bewegte Scene vorführt, haben wir es in diesem nur mit einer einfachen Situation zu thun, die fast den Charakter des Stilllebens hat.

Professor Janssen hat vor kurzem das Kolossalgemälde „Die Erziehung des Bacchus", an welchem er seit drei Jahren gearbeitet, vollendet und in der Kunsthalle zu Düsseldorf ausgestellt. Die Ausstellung des mit der größten Sorgfalt durchgearbeiteten Bildes ist eine Art Ereignis im Düsseldorfer Kunstleben, wo vielleicht noch nie eine Leinwand von so monumentalen Dimensionen zur Aufnahme eines Historienbildes gedient hat. Gleich den Italienern und Niederländern des Mittelalters, heißt es in einem Bericht der Kölnischen Zeitung, sucht Janssen mit glücklicher Naivität seine Ideale in der nächsten Nähe. Daß er dabei sich nicht am einzelnen Modell genügen läßt, versteht sich von selbst und ist schon durch das Riesenmaß der Leiber bedingt, das „weit über Menschliches hinaus" wächst. So sind seine Frauengestalten wahre Hohelieder der Schönheit, von kraftvoller und doch weicher Plastik in der Zeichnung, gesunder Lebendigkeit des Ausdruckes, holder Anmut der Bewegung und warmem Liebreiz in der Farbe. Es wäre schwer und auch ein müßiges Beginnen, einer dieser Gestalten den Preis der Schönheit vor den andern zuerkennen zu wollen. Sie müssen eben in ihrer Gesamtwirkung genommen werden, denn jede von ihnen hat in der Komposition wie in dem farbigen Gedanken ihre besondere Aufgabe, von der stattlichen hellblonden Mittelfigur, welche das jubelnde Kind auf dem Schoße hält, und der hinter ihr knieenden Nymphe mit dem Rothaar und dem leuchtenden Inkarnat des Fleisches bis zu der im Schatten ruhenden Halbfigur und der Brünette, welche in liebreizendem Gemisch von Unschuld und Zärtlichkeit zu den Füßen der Mittelfigur kauert. Die Variation des Fleischtones setzt sich von ihr aus fort zu dem Olivenbraun der Haut des tanzenden jungen Fauns und zu dem rindenfarbenen Rotbraun des älteren, beckenschlagenden Fauns, um dann wieder an das dunkle Goldhaar der weiblichen Rückenfigur im linken Vordergrunde anzuschließen und mit dem Tone der übrigen Nymphen und Amoretten die ganze Farbenskala des Fleisches zu erschöpfen. Sehr glücklich vermittelt ist dabei der farbige Übergang der im Hintergrunde stehenden Frauen und Nymphen in die warmen Töne der phantastischen Landschaft, welche durchaus erforderlich war, wenn nicht die Hauptfiguren des Bildes durch zu hohe plastische Selbständigkeit der ersteren beeinträchtigt werden sollten. Man wird diesen Vorzug um so höher schätzen, wenn man einen Blick auf manche andere moderne Bilder wirft, auf welchen unter ähnlichen Verhält-

nissen die hochstehenden Hintergrundsfiguren „herunterfallen“. In gleicher Weise ist das Beiwerk des Vordergrundes, rechts die reichen Gaben der Ceres, sowie ein schillernder Pfau, und links üppige Rhododendren und Kakteen, in seiner leuchtenden Farbenpracht geschickt zur Hebung des plastischen Reizes der Mittelgruppe verwertet, ohne selbst in anspruchsvoller Tendenz das Interesse des Betrachtenden auf sich zu lenken. Weniger will uns dagegen der obere Teil der rechten Seite des Bildes gefallen. Die Amoretten, welche sich da im Geäste eines tropischen Baumes tummeln, um dasselbe mit Guirlanden zu umwinden, sind zwar an sich köstlich belustigende Schelme, aber abgesehen davon, daß die Anordnung des Festons an Rubens erinnert, ist der Raum für die rechte Seitengruppe des Bildes durch diesen schweren Hintergrund etwas gedrückt. Einige kleine Zeichenfehler an der rechten Seite des Bildes, z. B. die etwas zu breit geratene Schulter eines Fauns, glauben wir übergehen zu dürfen. Augenscheinlich auf den beschränkten Raum des Ateliers und das von links einfallende Licht zurückzuführen, sind sie bei dem guten Oberlicht der Kunsthalle wahrscheinlich von dem Maler bereits bemerkt und beseitigt worden, wenn diese Zeilen den Druck verlassen. Dagegen sei uns gestattet, eines Zuges zu erwähnen, welcher dem Urteile eines großen Teiles der Gesellschaft wie der Künstlerschaft ein ebenso bedauerliches als bezeichnendes Zeugnis ausstellte. Wohin man in den letzten Tagen in Düsseldorf kam, stieß man im Gespräch auf die Kontroverse Makart-Janssen. Makart und kein Ende! Als ob es vor ihm nie einen Meister des Kolorites gegeben hätte! Worin beruht denn die so erstaunliche Bedeutung Makarts? Doch lediglich und ausschließlich in seiner feinen und hochentwickelten Kombinationsgabe für farbige Effekte, deren Wiedergabe er sich nur leider dadurch bequem machte, daß er sich lossagte von alle dem, was den alten Meistern in Italien und den Niederlanden heilig war: dem strengen Festhalten an der Form. Grade in letzterm aber besteht Janssens Bedeutung. Wo liegt also überhaupt zwischen ihm und Makart der Vergleichspunkt? Etwa darin, daß sie beide mit Öl, Siccativ, Terpentin und Modellen umgehen? Das wäre doch das einzige, was sie mit einander gemein haben. Im übrigen trennt sie eine Kluft. Makart sind seine Gegenstände, selbst seine Frauenleiber, nur Mittel für den Zweck seiner Farbeneffekte; Janssen ist auch die Farbe gleich den Formen in letzter Linie nur ein Mittel für den Zweck des ethischen Gehalts seiner Kunstwerke. Dem entsprechend läßt sich Makart bei der Anlage seiner Bilder in erster Linie von der Disposition der Farbenverteilung leiten, Janssen faßt letztere zwar auch von vornherein ins Auge, aber doch untrennbar von dem Formengedanken der Komposition. Makart schlendert deshalb seine Bilder „aus dem Ärmel“, Janssen malt mit immer gleicher Ruhe und ernster Konsequenz. Eben weil es für Makart kein Beiwerk giebt, stopft er in seine Bilder soviel Stoffe hinein, als nur hineingehen wollen; Janssen verzichtet auf dieses billige Mittel, da es nicht in die freie Gottesnatur hineingehört und den plastischen Wert seiner schönen Körper nur beeinträchtigen würde. Makart klebt am Modell, von dem sich Janssen lossagt; Makarts Zeichnungen sind Karikaturen, Janssen hat Anatomie von Grund aus studirt. Makart kitzelt, Janssen begeistert und erwärmt. Makart ist modern bis auf die Hühneraugen seiner Nymphen, Janssen von Ehrfurcht vor den großen Meistern der mittelalterlichen Blütezeit beseelt. Wo sollte also zwischen beiden der Vergleichspunkt liegen! Woher stammt aber die Sucht, beide zu vergleichen? Zum Teil wohl aus der erklärlichen Verlegenheit, in die sich das liebe Publikum jeder neuen Erscheinung gegenüber versetzt sieht, für die es nicht sofort den gewohnten Maßstab findet, zum Teil aber auch aus der leicht begreiflichen Selbsttäuschung einer gewissen modernen Richtung unter den Künstlern, welche jede neu auftauchende Größe als einen der Ihrigen in Beschlag zu nehmen bestrebt ist. Aber eben mit ihnen hat Peter Janssen ganz und gar nichts zu schaffen.

A. R. **Ein aus zwanzig Sitzen bestehendes, italienisches Chorgestühl** aus dem Jahre 1490 ist dank der geschickten Vermittelung des Direktors Dr. Bode vor kurzem für die Abteilung der mittelalterlichen und Renaissanceskulpturen im Berliner Museum erworben worden. Das Werk zeichnet sich ebensosehr durch seine vortreffliche Erhaltung wie durch seine meisterhafte Arbeit — Holzschnitzerei und Intarsia — aus. Laut Inschrift ist es eine Schöpfung des Giacomo de Marchis, eines Intarsiators, welcher im Verein mit seinen Brüdern auch die Intarsien eines Stuhlwerks in San Petronio in Bologna 1495 ausgeführt hat (Burkhardt, Cicerone 4. Aufl. II. S. 163). Auch an den Intarsien unseres Stuhlwerks scheinen noch andere mitgearbeitet zu haben, was eine zweite Inschrift lehrt, welche jedoch von einer Leiste der Einfassung halb verdeckt ist, so daß sie vorderhand nicht gelesen werden kann. Aus den geringen Dimensionen des Gestühls geht hervor, daß dasselbe einer Privatkapelle angehört hat, die vermutlich in der Mark Ancona zu suchen ist. Auch ist im Gegensatz zu den berühmten Stuhlwerken in Orvieto, Bergamo, Parma, Pisa, Verona u. s. w. keine Decke vorhanden, sondern das Gestühl schließt oben geradlinig mit einem einfachen Zahnschnitt-Gesims ab. Je fünf Stühle bilden ein zusammenhängendes Ganze, so daß man sich auf jeder Seite des Chors zwei aus je fünf Sitzen gebildete Kompartimente aufgestellt denken muß, die einen Zwischenraum für eine Thür boten. Bis jetzt ist nur erst eine Abteilung in Berlin eingetroffen. Die Intarsien befinden sich wie gewöhnlich an den Rücklehnen und zwar zehn an der Zahl zu zweien übereinander geordnet. Unter denselben sind sämtliche Spezies dieses Zweiges der Holzarbeit vertreten: die Landschaft bezw. das Architekturstück, das Stillleben, figürliche Darstellungen und Ornamente; die ornamentalen Darstellungen, aus weißlichgelbem Holze geschnitten und in einem schwarzen Grund eingelegt, nehmen die unteren Teile der Rücklehnen unmittelbar über den Sitzen ein. Sie zeigen den edelsten Stil der Frührenaissanee in seiner vollsten Blüte und erfreuen ebensosehr durch den Schwung und die Anmut der Zeichnung wie durch den Reichtum der Erfindung. Nirgends findet man dasselbe Motiv zweimal verwertet. Die Sitze selbst sind vorn nicht offen, sondern durch ähnliche ornamentale Intarsien geschlossen. Die Intarsien im oberen Teile der Rücklehnen sind so angeordnet, daß eine Gruppirung von heiligen Geräten, einem Weihrauchkessel mit einer rundtempelartigen Säulenstellung als Krönung zum Hindurchlassen des Rauches, einer Weihrauch enthaltenden Schachtel, einer kleinen Schaufel, einer Schale auf hohem Fuß, den Mittelpunkt bildet. Daran schließen sich rechts und links zwei Landschaften mit reicher Architektur an, deren bolognesischer Charakter deutlich erkennbar ist. Die Technik ist bereits so entwickelt, daß man aus der Beleuchtung des Himmels bei einer der Landschaften auf eine vom Künstler beabsichtigte Abendstimmung schließen darf. An den äußersten Enden sieht man in Halbfiguren links den Evangelisten Matthäus und rechts den König David mit dem Saitenspiel. Der strenge Stil dieser Figuren beweist deutlich, daß die Intarsiatoren sich erst zuletzt an die menschliche Gestalt, deren Umrisse ihnen besondere Schwierigkeiten machten, gewagt haben. Auf den drei anderen noch nicht in Berlin eingetroffenen Abteilungen des Gestühls wiederholt sich in den Intarsien dasselbe System: die übrigen sechs Figuren stellen die drei anderen Evangelisten und drei Propheten dar. — Der Anteil der Holzbildhauer beschränkt sich auf die Dekoration der zierlich geschwungenen Armlehnen, deren innere Füllungen ein vegetabilisches Ornament von seltener Schönheit und von meisterhafter Ausführung zeigen. Auch hier findet man keine Wiederholung. In das eine dieser Ornamente ist auch ein figürliches Element eingefügt: ein Fratzenkopf auf einem Delphinkörper, eine Erinnerung an die gotische Architektur. Die Erhaltung ist, wie gesagt, eine vorzügliche. Nur in dem weißen Holze der Intarsia sind durch Wurmfraß einige kleine Schäden angerichtet worden Bei der Überfüllung unserer Museen ist schwerlich die Aussicht vorhanden, daß das ganze Werk aufgestellt werden wird.

*** **Eine neue Erwerbung seltener Bücherschätze für Deutschland** ist in Sicht. Wie der Times aus Madrid gemeldet wird, ist Deutschland wieder der erste im Felde in der Unterhandlung für den Ankauf der berühmten Ossuna-Bibliothek in Madrid von fast unschätzbaren Handschriften und seltenen Ausgaben gedruckter Bücher. Unter den Manuskripten befindet sich eine Abschrift des von Christoph Columbus geführten Tagebuchs von Las Casas; der authentische Text des „Roman de la Rose“ (aus dem 13. Jahrhundert), für welchen die deutsche Regierung 100 000 Francs bietet; Manuskripte zahlreicher Stücke von Lope de Vega und Calderon; ein Dante und ein Petrarca, mit prächtigen Miniaturbildern geschmückt; eine ganze Reihe von Reproduktionen der haupt-

sächlichsten litterarischen Erscheinungen Spaniens und Italiens aus dem 15. und 16. Jahrhundert ꝛc. Der Wert der Sammlungen wird auf 5 Millionen Francs geschätzt.

Vermischte Nachrichten.

⁂ r. **Aus Tirol.** Heuer im Frühling wird mit dem Umbau des Innsbrucker Museums, welches schon längst zu wenig Raum bot, begonnen. Nach den Plane des Architekten Tomasi kommt ein Stock darauf; an der Front werden Medaillons mit den Bildnissen berühmter Tiroler angebracht. Endlich hat sich die Verwaltung auch entschlossen, von älteren Werken und Bildern Gipsabgüsse und Pausen machen zu lassen, was jedenfalls besser ist als der Ankauf teuerer moderner Bilder, bei denen schließlich nicht der Wert, sondern der tirolische Stammbaum des Malers entscheidet. Auf dem Friedhof begegnen wir wenig Neuem; Beachtung verdient ein Fresco, welches A. Plattner für die Familie Oberer vollendete. Der Engel des Gerichtes sitzt auf einem Marmorgrab, in welchem Dante, der Sänger der vier letzten Dinge, ausgestreckt liegt, rechts und links stehen der Apostel Paulus und Hiob, in Beziehung auf Tod und Auferstehung. Dem schönen Gedanken entspricht leider die für ein Bild, welches aus nächster Nähe gesehen werden soll, etwas rohe Ausführung nicht. — Unlängst starb der Chirurg Welzhofer. Als Totenbeschauer hatte er Gelegenheit, in viele Häuser zu kommen und benutzte diese, um eine Sammlung von Gemälden anzulegen. Besonders sind tirolische Meister vertreten, darunter auch solche geringen Ranges und von den besseren viel Mittelmäßiges. Besondere Erwähnung verdient die Ölskizze Knollers zu seinem Altarblatt in der Servitenkirche und jene von Schöpf für die Kirche zu Oberminningen. Von Angelika Kaufmann haben wir ein Porträt Winckelmanns, ähnlich dem bekannten Kupferstiche, und eine kleine Dido auf dem Scheiterhaufen. An diesem Bildchen dürfte der Rahmen, der noch von der Künstlerin selbst herrührt, das Interessanteste sein.

⁂ **Der Ankauf der Ashburnhamschen Bibliothek** ist, wie der Köln. Zeitg. aus London geschrieben wird, zu einer brennenden Frage geworden und hat den Oberbibliothekar des Britischen Museums bewogen, Farbe zu bekennen und eine Geschichte der Verhandlungen zu geben, welche dem beabsichtigten Kaufe vorausgingen. Es erhellt daraus, daß der Wegfang der Hamiltonschen Sammlung nicht ohne Einfluß auf diese Unterhandlungen blieb. Sie begannen schon im Jahre 1879, als Lord Ashburnham seine Bibliothek für 160000 L. anbot. Später verlangte er sogar letztere Summe für die Handschriften allein, ließ sich aber dann dazu herbei, den unter dem Namen der Stowe-Kollektion bekannten Teil der Bibliothek für 50000 L. abzulassen. Aber auch dieser Preis erschien dem Britischen Museum zu hoch. Unterdessen ward die Hamiltonsche Sammlung zum Kauf ausgeboten. Herr Thompson, der Kustos des Handschriftendepartements im Britischen Museum, untersuchte sie und entschied sich gegen den Ankauf der ganzen Sammlung, da ein Teil derselben schon im Museum vorhanden sei. Des Erwerbens wert erschien ihm nur der Botticelli'sche Dante, die Staatsurkunden, ein paar schöne italienische Handschriften und einige andere Gegenstände. Da man anzunehmen schien, daß kein anderer den Preis für die ganze Sammlung zahlen werde, beschloß man zu warten, fand sich aber eines Tages durch die Nachricht unangenehm überrascht, daß die deutsche Regierung für 82000 L. die Sammlung angekauft habe. Die Hast, mit welcher Deutschland das Geschäft abgeschlossen, schien anzudeuten, daß es auch die Ashburnhamsche Sammlung erwerben wollte, und daher wurde der erwähnte Handschriftenkustos mit der Wiedereröffnung von Ankaufsunterhandlungen betraut. Ashburnham verlangte, wie früher, seine 160000 L., und Thompson, welcher unterdessen Proben der Bibliothek im Britischen Museum ausgestellt hatte, trug jetzt kein Bedenken, den Ankauf trotz der hohen Summe zu empfehlen. Es wird auf diese Empfehlung hin der Regierung wohl nichts anderes übrig bleiben, als die Hand in den Staatsseckel zu stecken. Leider muß man aber vorher sich mit dem Pariser Oberbibliothekar Delisle abfinden, der in einem amtlichen Briefe an das Britische Museum vom 15. Februar die Diebstähle der Herren Libri und Barrois hervorhebt und nicht allein sie, sondern auch die Handlungen aller jener, welche von diesem Vandalismus Nutzen ziehen, als schändlich brandmarkt. Auf Lord Ashburnhams Güte sich zu berufen, ist vergebens, denn derselbe ließ in der Times erklären, daß er auf seinem gesetzlichen und moralischen Rechte bestehe, die Libri- und Barrois-Sammlung, die ihm als Erbschaft seines Vaters überkommen, zu verkaufen, an wen und wie es ihm gefalle. Sollte also die englische Regierung die Sammlung erwerben, so würde sie nachher die Ansprüche der französischen Regierung erst genau prüfen lassen müssen, ehe sie sich als wirkliche Eigentümerin betrachten darf. Daß Libri die Diebstähle wirklich beging, ist wohl kaum zu bezweifeln. Im übrigen sollten die Franzosen ihrerseits nicht zu sehr die Frage des Diebstahls hervorheben, sonst könnte z. B. Deutschland wegen der Zurückgabe der Manesse'schen Handschrift durch den Fürsten Hohenlohe eine diplomatische Forderung stellen lassen.

Vom Kunstmarkt.

⁂ **Auf einer am 20. Februar von R. Lepke in Berlin veranstalteten Auktion von Gemälden und Aquarellen neuerer Meister wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt:**

	Mark.
L. Knaus, Brustbild eines Mönches mit langem dunkeln Bart	4550
—— Römisches Mädchen, Kniestück	4500
Hoguet, Küste mit Felsenthor	2200
Defregger, Brustbild einer jungen Tirolerin	2085
Mali, Schafherde beim Gewitter	1205
A. Lutteroth, Remisee	660
Meyer von Bremen, Kleine Lauscherin	410
C. F. Lessing, Waldlandschaft bei Nacht mit Schleichhändlern (Zeichnung)	295

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 13—16.
Der Bau des Reichstagshauses. — Kunstausstellung und Architektentag in Rom. — Neuere Bibliotheken u. deren Einrichtungen. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. März 1883.
Rosetti as a painter. Von Sydney Colvin. (Mit Abbild.) — An old english manor-house. Von Basil Champneys. (Mit Abbild.) — Sheraton's furniture. Von Eustace Balfour. (Mit Abbild.) — The paces of the horse in art. Von W. G. Simson. (Mit Abbild.) — A famous model. Von Julia Cartwright. (Mit Abbild.) — The five senses by Gonzales Coques. Von M. Conway. (Mit Abbild.)

Revue des arts décoratifs. III. année. No. 8.
Les maitres de l'industrie française: Fromens-Meurice. Von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — La décoration du palais de la légion d'honneur. Von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Les ustensiles de cuisine. Von Rioux de Maillou. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Heft 3.
Renaissance-Stube; Schmuckgegenstände aus Paris; Orientalische Flachmuster, Holzschnitzereien und Marmor-Niello-Ornamente aus Perugia und Venedig; Moderne gestickte Tischdecke.

Moniteur des Arts. No. 1460.
Bulletin des expositions. Exposition du cercle des arts liberaux, von A. Hustin. L'exposition des femmes, von L. de Fresnes.

Chronique des arts. No. 7 u. 8.
Concours et expositions. Vente des Manuscrits Ashburnham. — Monvements des arts. — Concours et expositions. — Notice sur L. Coignet, von M. Bonnat.

Gazette des Beaux-Arts. No. 209.
Les curiosités du dessin antique sur les vases peints, von M. Duranty. (Mit Abbild.) — Rubens. Von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Collection de M. B. Narischkine, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Le dossier de la Statue de Rob. Malatesta. Von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Les „Magasins du Printemps". Von G. Lafenestre. (Mit Abbild.) — Exploration archéologique de St. Emilion, von Paul Gout. (Mit Abbild.)

Repertorium für Kunstwissenschaft. VI. Bd. Heft 2.
G. P. de Pomis, von Jos. Wastler. — Romanische Wandmalereien in Tirol, von G. Dahlke. — Berichte und Mitteilungen, neue Funde. — Litteraturbericht.

L'Art. No. 426 u. 427.
A. u. E. Devéria (Schluss), von J. Guiffrey. — (Mit Abbild.) — Un tableau de l'atelier de Verrocchio, von P. Durrieu. (Mit Abbild.) — La Miniature florentine au XV. siècle, von E. del Monte. (Mit Abbild.)

The Art-Journal. März 1883.
Works of Alma-Tadema. (Mit Abbild.) — The Berlin-Museum of Casts. Von G. Robinson. — Notes on character and expression in architecture. (Mit Abbild.) — The years advance in art manufactures: Stained glass. Von N. H. J. Westlake. (Mit Abbild.) — Movement of plastic arts. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — A National Gallery of british art.

Bei meiner bevorstehenden Abreise nach Italien bitte ich die geehrten Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen bis auf Weiteres nur an die Verlagshandlung (E. A. Seemann, Leipzig, Gartenstraße 8) adressiren zu wollen.
Wien, 12. März 1883. **Lützow.**

Hierzu eine Beilage von J. A. Barth in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

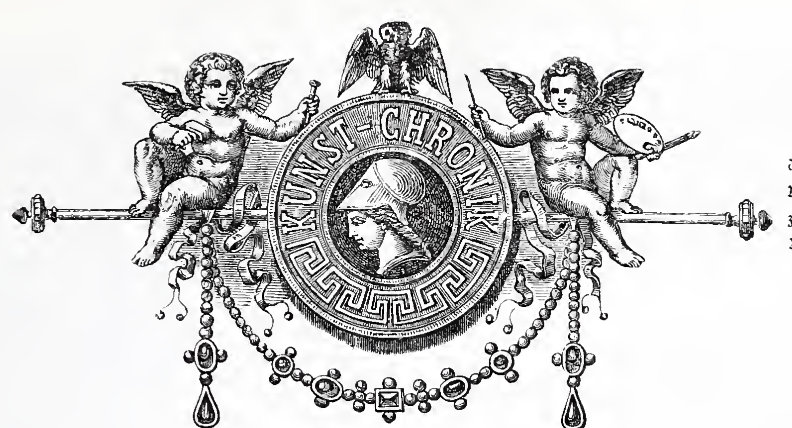
22. März



Nr. 23.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Römische Ausgrabungen und Funde.

C. v. F. Bei den Straßen- und Planirungsarbeiten, die im Laufe des vergangenen Herbstes für jenen neuen Stadtteil hergestellt wurden, der sich auf dem einst den Barberini gehörigen Teil des Areals der sallustianischen Gärten erheben soll, stieß man nahe an der Vereinigung der Via Venti Settembre und Via Salaria auf die Grundmauern des ehemaligen Tempels der „Venus Erycina", auch „Venus hortorum Sallustianorum" genannt, eines Rechtecks von etwa 35 auf 17 m. In mächtiger Dicke sind dieselben bis auf eine Tiefe von 15 m hinabgeführt, was sich daraus erklärt, daß der Tempel auf dem aus loser Erde aufgeschütteten Damme, dem sogen. Agger des Servius Tullius stand. Von den architektonischen Gliederungen wurde gar nichts aufgefunden, ein Zeichen jedenfalls gründlicher Zerstörung; dagegen fand sich nahebei eine Statue des „schlafenden Endymion" von natürlicher Größe in vortrefflicher Erhaltung, graziös im Motiv und tüchtig wenn auch nicht ausgezeichnet in der Arbeit. Geringer in letzterer Beziehung ist eine ebendort ausgegrabene „Leda mit dem Schwan", offenbar Replik eines trefflichen Originals. Sonst ergaben diese Ausgrabungen noch Reste geringeren Belangs von Wasserwerken, Nymphäen, Reservoirs und sonstigen Baulichkeiten.

An einer anderen Stelle des alten Rom, die gleichfalls für die moderne Stadterweiterung ausgenützt werden soll, auf dem Plateau zwischen dem Kolosseum und den Titusthermen haben die Planirungsarbeiten zur Aufdeckung einer Art von Square in der Länge von 60, der Breite von 40 m geführt, der mit einem Mosaikpflaster belegt war. Der steile Abhang gegen das Kolosseum hin war in eine prächtige Treppenanlage umgewandelt. An der Ostseite des Squares ist man auf Reste eines größeren Bauwerkes gestoßen, über dessen Bestimmung bis jetzt noch nichts feststeht.

In den Gärten um S. Vitale, in der Nähe des Quirinals, wurde unlängst die bemerkenswerte Basaltstatue eines Pastophoren aufgefunden, eines Mitglieds jener ägyptischen Priesterkaste, welche die Abbilder der Götter in einer Art kleinen Altarschreines (Pastos) durch die Straßen trugen, um sie der öffentlichen Anbetung darzubieten. Die Hieroglypheninschrift des Altärchens deutet auf Rhamses II. (Sesostris), den Besieger der Chetiter (14. Jahrhundert v. Chr.). An ebenderselben Stelle fand sich auch ein Mosaik, das in reicher vielfarbiger Komposition eine auf das Anwachsen der Nilwässer bezügliche mysteriöse Scene darstellt. Neben der Vortrefflichkeit der Arbeit besteht der Wert dieses Fundes darin, daß er uns mit Einzelheiten des Kultus bekannt macht, welche aus ähnlichen Darstellungen bisher nicht entnommen werden konnten.

Auch der, wie es scheint, noch immer unerschöpfliche Boden der Hadriansvilla zu Tivoli hat neuerdings einen bemerkenswerten Fund geliefert in der Kolossalstatue eines Bacchus, die, von dem Bildhauer Tadolini geschickt aus den vielen Bruchstücken zusammengefügt, nunmehr jenen Typus des jugendlichen Gottes zeigt, mit lang auf die Schulter herabfallenden Locken um das fast weiblich gebildete Haupt, die feinen

Formen des Körpers von der Nebris kaum bedeckt, an einen von Wein umrankten Baumstumpf lehnend und in der Rechten eine Trinkschale haltend, — einen Typus, wie ihn die spätere griechische Bildnerei geschaffen. Als Originalwerk der letzteren wird denn auch unsere Statue von manchen Kennern angesprochen, während wir wahrscheinlicher darin doch nur eine gute Kopie eines solchen vor uns haben.

Kunstlitteratur.

* **Von der längst erwarteten Raffael-Biographie von Crowe und Cavalcaselle** ist soeben (bei Murray in London) der erste Band erschienen. Das Werk führt den Titel: „Raphael: his life and works. With particular reference to recently discovered records and an exhaustive study of extant drawings and pictures" und enthält in sieben Kapiteln die Jugendgeschichte des Meisters bis zu seiner Berufung nach Rom. Eine biographische Darstellung, wie wir sie von den Meistern unseres Faches in Deutschland gewohnt sind, wird niemand von der bekannten Firma der Herren Crowe und Cavalcaselle erwarten. Aber auch den Maßstab ihres Tizian angelegt, bleibt das neueste Werk der beiden Autoren hinter den zu erhebenden Ansprüchen weit zurück. Wir finden in ihm keine Spur der Thatsache, daß die Jugendgeschichte Raffaels gerade die deutsche Kunstforschung in den letzten Jahren auf eifrigste beschäftigt hat. Lermolieffs bahnbrechende Untersuchungen, welche nicht nur um ihrer glänzenden Resultate, sondern vor allem um ihrer Methode willen die ernste Berücksichtigung eines jeden erheischen, der in diesen Dingen mitzählen will, werden von den Herren Crowe und Cavalcaselle schlechtweg ignorirt. Das vielbesprochene sogenannte „Skizzenbuch Raffaels" in der Akademie zu Venedig nehmen sie noch immer für bare Münze. Diese Stichproben werden dem Sachkundigen genügend klar machen, was es mit dem „exhaustive study of extant drawings" 2c. für eine Bewandnis hat, und zeigen, daß es sich hier um eine Novität handelt, die schon am Tage ihres Erscheinens antiquirt ist. Der absolute Mangel an Illustrationen entwertet das Buch vollends. Ohne dem Publikum und der Kritik jenseits des Kanals den Geschmack verderben zu wollen, möchten wir nur intra muros den Wunsch aussprechen, daß man uns mit einer deutschen Aufwärmung des englischen Kohls diesmal verschonen möge! Auf einige erwähnenswerte Details zurückzukommen, bleibe der Zeitschrift vorbehalten.

Nekrologe.

⊙ **Der Historien- und Porträtmaler Otto Knigge** ist am 5. März in Berlin gestorben. Er war im Jahre 1835 geboren und studirte anfangs die Kupferstecherkunst bei Lüderitz, dann die Malerei unter Couture in Paris und K. Begas in Berlin. Außer zahlreichen Bildnissen hat er mehrere Altarbilder (u. a. für die Petrikirche und die Kapelle des Elisabethkrankenhauses in Berlin) gemalt.

C. v. F. **A. J. Huot †.** Am 20. Februar ist zu Cannes im Alter von 42 Jahren der französische Kupferstecher Huot, einer der hervorragendsten Schüler Henriquel-Duponts, einem Kehlkopfleiden erlegen. Von ihm rühren unter andern die von der französischen Gesellschaft für Kupferstich herausgegebenen Blätter nach Luini's „Heil. Katharina, von Engeln durch die Lüfte getragen", Cabanels „Florentinischem Dichter", Héberts „Madonna", Lefebvre's „Cigale" und Gérards „Mädchenbildnis". Bei der Weltausstellung des Jahres 1878 hatte Huot — neben dem polnischen Stecher Redlich als der einzige — die Ehrenmedaille davongetragen.

Kunsthistorisches.

Ein sensationeller archäologischer Fund in der asiatischen Türkei bildet den Gegenstand einer wissenschaftlichen Mitteilung, welche die Sitzungsberichte der Berliner Akademie vom 11. Januar enthalten. Es handelt sich um ein in jedem Sinne ungewöhnliches, reich mit Kunstwerken geschmücktes griechisches Grabmal, welches merkwürdigerweise der Aufmerksamkeit aller bisherigen Reisenden entgangen ist. Ein im Orient lebender deutscher Ingenieur, C. Sester, hatte zuerst davon Kunde erhalten und eine Notiz an Conze nach Berlin eingesendet, welcher sofort eine nähere fachmännische Untersuchung veranlaßte, die ein junger deutscher Gelehrter, Dr. Otto Puchstein, im vorigen Sommer mit großer persönlicher Energie erfolgreich durchführte. Das Monument findet sich 250 Kilometer nordöstlich von Alexandrette, am rechten Ufer des Euphrat und steht auf einem 6500 Fuß hohen Berggipfel, dem Nemrûd-Dagh, welcher tagereisenweit die mesopotamische Ebene beherrscht. Es ist ein kegelförmiger Tumulus, der in großartigster Gestalt die imponirende Bergpyramide abschließt, aus Steinschutt aufgeführt bis zu einer Höhe von 45 Meter und an der Basis 150 Meter im Durchmesser breit, an seinem östlichen und westlichen Fuße mit großen, dem gewachsenen Felsen abgewonnenen Plattformen, welche den künstlerischen Schmuck der Grabstätte tragen. Derselbe besteht aus zahlreichen Reliefs und Kolossalstatuen, welche auf beiden Seiten des Tumulus identisch angeordnet und genau wiederholt sind, so daß das Monument nach Ost und West den nämlichen Anblick gewährt, und zeigt den Stifter und Inhaber der Grabstätte, den König Antiochos von Kommagene (69—34 v. Chr.), von den Stammgöttern seines Hauses und der Schar seiner Ahnen umgeben. Die Ahnen sind in Relief, die Götter mit Antiochos statuarisch dargestellt. Jede der beiden Plattformen ist mit niedrigen Mauern flankirt und nach dem Tumulus zu mit einer breiten aufsteigenden Felstreppe abgeschlossen. Über dieser Treppe präsentirt sich eine Front von fünf nebeneinander thronenden Kalksteinkolossen, welche eine Höhe von mehr als 7 Meter besitzen. Die mittelste Figur ist Zeus Oromazdes, ihm zur Seite thronen Antiochos und die Landesgöttin Kommagene, weiterhin die beiden synkretistischen Gottheiten Artagnes-Herakles-Ares und Apollon-Mithras-Helios-Hermes; Löwen und Adler stehen nach Norden und Süden an den Enden der Reihe. Auf der dem Tumulus zugewendeten Rückseite der fünf Thronsessel, welche im ganzen eine Fläche von 40 Quadratmeter darbieten, läuft eine große monumentale Inschrift hin, welche über die Stiftung des Monumentes, die Anstellung eigener Priester und die Einrichtung jährlicher Feste an dem Geburts- und Krönungstage des Königs Aufschluß giebt. Die Darstellung der Ahnen wird durch zwei lange Galerien von Reliefplatten gebildet, welche auf den Einfassungsmauern der Plattformen eingezapft waren und auf den Rückseiten den Namen und die Titulaturen des Dargestellten aufgeschrieben tragen. Wie es scheint, waren alle Ahnen, von Darius Hystaspis an, stehend, nach den thronenden Göttern hingewendet und aus einer Schale libirend dargestellt; jedes Ahnenbild hatte seinen eigenen Altar, auf dem ihm geopfert werden konnte. Nicht alle Reliefs sind erhalten; durch die Hand von Zerstörern, welche auch einen freilich vergeblichen Versuch machten, in das Innere des großen Grabhügels einzudringen, sind viele von ihrem Standorte herabgestürzt worden und liegen unter Schutt begraben. Dr. Puchstein, der für seine Untersuchung nur einige Kurden als Diener zur Stelle hatte, mit denen er 14 Tage lang in einer Höhle unter dem Berggipfel zusammenlebte, ohne Möglichkeit einer sprachlichen Verständigung, im Juli an Frost leidend und mit der kümmerlichsten Nahrung sich hinfristend, sah sich unter diesen Verhältnissen außer stande, Ausgrabungen vorzunehmen, und mußte sich vorderhand damit begnügen, die Inschriften zu kopiren und die zu Tage liegenden Kunstwerke zu beschreiben. Nach seinem Berichte, der in liebenswürdiger Schlichtheit den großartigen Eindruck des Ganzen nur um so voller zur Geltung bringt, scheint indessen trotz aller Zerstörung nichts Wesentliches zu fehlen, und einer neuen Expedition, welche die Direktion des Berliner Museums ohne Zweifel bald zu gründlicher Aufnahme des Monumentes entsenden wird, dürfte eine bedeutende Ausbeute zufallen. Es ist alle Aussicht vorhanden, daß man die im Innern des Tumulus vorauszusetzende Grabkammer mit der Leiche des Königs unversehrt antreffen wird. Ob eine Rettung der Kunstwerke von ihrem hohen, weitabliegenden Standorte auch nur teilweise möglich sein wird, steht dahin; um so gesicherter ist der historische und kunstwissenschaftliche Gewinn der neuen Unternehmung. Die monumentale Galerie der Ahnen mit

ihrer Abfolge berühmter Könige ist eine Novität ersten Ranges, und die Romantik der ganzen Anlage überbietet alles aus griechischer Kunst in dieser Art bisher Bekannte und Dagewesene. O. Bf. (N. fr. Presse.)

Sn. **An dem sogen. Klösterlein bei Aue** in Sachsen hatte Cornelius Gurlitt im Sommer 1881 die Spuren einer Sgraffito-Malerei entdeckt, welche, auf seine Veranlassung von dem Putz befreit, sich als eine Madonna mit zwei Heiligen herausstellte. Über diesen Fund berichtet der glückliche Finder im Neuen Archiv für sächsische Geschichte (III, 4, S. 334) und kommt dabei zu dem Schlusse, daß die Malerei an dem kleinen, ziemlich unansehnlichen Kirchlein, welches ehedem zu einem Cistercienserkloster gehörte, gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein müsse. Interessant ist der Umstand, daß der Künstler sich selbst inschriftlich durch die Worte: „Martinus me fecit" bekundet hat.

Personalnachrichten.

*** **Die Königliche Akademie der Künste** in Berlin hat durch die im Januar d. J. statutenmäßig vollzogenen Wahlen zu ordentlichen Mitgliedern gewählt: 1) den Maler Professor Carl Gussow zu Berlin; 2) den Bildhauer Professor A. Calandrelli zu Berlin, 3) den Architekten H. Kayser zu Berlin, 4) den Architekten Professor Joh. Otzen zu Berlin, 5) den Kupferstecher G. Eilers zu Berlin, 6) den Maler Fritz August Kaulbach zu München, 7) den Maler Lenbach zu München, 8) den Komponisten H. Volkmann zu Pest. Diese Wahlen haben die Bestätigung des Kultusministers erhalten.

*** **Der Maler Graf Harrach** hat den roten Adlerorden dritter Klasse, die Maler A. v. Heyden und Professor Döpler den roten Adlerorden vierter Klasse erhalten. Dieselben hatten die künstlerischen Arrangements bei dem Kostümfeste zur silbernen Hochzeit des deutschen Kronprinzenpaares getroffen.

Kunstvereine.

— y. **Der Bericht des Kunstvereins zu Halberstadt** für die Jahre 1879—1882 dankt im ersten Teile seinen Mitgliedern für das lebhafte Interesse, welches sie bisher der Kunst entgegengebracht haben, und weist auf die nicht zu unterschätzende Bedeutung der Kunstpflege auch in kleinen Kreisen hin, da sich die kleinen zu großen aneinander schlössen und den vereinten Kräften leicht gelinge, was dem Einzelnen unerreichbar sei. Der Halberstädter Kunstverein, so führt der Bericht weiter aus, ist das älteste Glied der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine, da er im Jahre 1828 gestiftet ist, während die Schwestervereine in Braunschweig seit 1832, in Dessau seit 1852, in Gotha seit 1846, in Halle seit 1834, in Hannover seit 1832, in Kassel seit 1835, in Magdeburg seit 1835 und in Nordhausen seit 1851 bestehen. Das Ausstellungsjahr 1880 war durch den Umstand ein weniger günstiges, als die Ausstellung gerade in die Sommerferien fiel, also in eine für den Besuch sehr ungünstige Zeit. Trotzdem war dieselbe reich beschickt und hatte auch finanziell ein besseres Resultat, als erwartet worden war. Es wurden nämlich von Privatpersonen für ca. 5000 Mk. Kunstwerke angekauft, vom Verlosungsvereine für 430 Mk. und vom Vereine selber zur sogenannten großen Verlosung für 3125 Mk. Unter den an Private verkauften Bildern befanden sich Landschaften von Dreßler, Leu, Bernardi, Duntze, Brandenburg, Normann und Pöppel, ein Hundekopf von J. Deiker und ein Blumenstück von Helene v. Fischer Für die große Verlosung, an der jedes Mitglied mit seiner Aktiennummer sich beteiligt (zur kleinen Verlosung werden besondere Lose à 1,50 Mk. verkauft), waren ausgewählt: „Versöhnungsversuch" von H. Leinweber, „Hochgebirge" von H. Steinicke, „Abend am Starnberger See" von Chr. Mali, „Am Brunnen" von A. v. Rentzell, „Mittagsruhe" von G. Süs, „Die Seesaplaneralpe" von F. Feldhütter, „Motiv vom Königsee" von L. Sckell, „Norwegischer Fjord" von Rob. Schultze, „Schloß Elz" von Frau Luise Jansen, „Das Rheinthal bei Leutesdorf" von W. Klein, „Motiv vom Hardangerfjord" von A. Normann, „Nach dem Kampfe" von M. Müller u. a. m. Für die kleine Verlosung wurden zwei Genrebilder von Paul W. Meyerheim und eine Landschaft von C. A. Sommer erworben. Im folgenden Nichtausstellungsjahre verteilte der Verein an seine Mitglieder zwei wertvolle Kupferstiche: „Sturm im Walde" und „Badende Kinder im Walde" von Ebert, gestochen von J. Richter in München. — Die Ausstellung im Jahre 1882 fand wieder im Frühjahre (vom 20. Mai bis 20. Juni) statt und hatte in jeder Beziehung ein vortreffliches Resultat. Unter den ca. 600 Nummern befanden sich zahlreiche Werke von hervorragender Bedeutung und viele Namen besten Klanges. Namentlich war es das große Historienbild von Prof. Langemantel: „Savonarola predigt gegen den Luxus", welches das Interesse in hohem Grade und dauernd fesselte. Im Landschaftsfache war die jetzige Königsberger Schule durch eigenartig sympathische Auffassung der Natur (wir nennen z. B. Prof. Max Schmidt, Jul. Monien, Fr. Dägling, F. Herpel, H. Kohnert, J. Wentscher u. a.) vertreten. Außer ihnen erfreuten durch vorzügliche Leistungen ein Arntz, Aug. Becker, Berninger, Böttcher, Eugen Bracht, A. Dreßler, Duntze, Ebel, Flamm, Frische, Gude, Horst Hacker, Hummel (mit einem großartigen Blick auf den Soracte), Jansen, Keßler, Knorr, Körner, Leu, Ludwig, Normann, Peters, Pflugradt (mit einer köstlichen Waldschenke), Pohle, Porttmann, Preyer, v. Raven, Ruths, P. Weber, Chr. Wilberg u. a. Auch Porträt, Genre und Stillleben erfreuten sich mancher kostbaren Perle. Zur großen Verlosung wurden für ca. 6000 Mk. Kunstwerke, zur kleinen für ca. 400 Mk. und von Privaten 21 Ölgemälde für ca. 20000 Mk. angekauft, ein Resultat, das gewiß ein erfreuliches Zeichen für den in Halberstadt herrschenden Kunstsinn ist. Mit Bezug auf die Verteilung von Vereinsblättern wurde der Beschluß gefaßt, vorläufig in größeren Zwischenräumen (nicht alle zwei Jahre) ein um so wertvolleres Bild zu verteilen oder das für die Vereinsblätter sonst verwandte Geld zum Ankauf einiger Ölgemälde behufs Verlosung zu bestimmen. Der zweite Teil des Berichtes giebt zuerst eine kurze Darstellung der Kassenverwaltung für die Zeit vom 1. Januar 1880 bis dahin 1883, die in Einnahme und Ausgabe mit rund 13674 Mk. abschließt, und bringt sodann das Mitgliederverzeichnis, an dessen Spitze der deutsche Kaiser und andere Fürstlichkeiten stehen. Außer ihnen gehören dem Vereine 182 auswärtige, 225 hiesige Mitglieder und 21 Kunstvereine an. Der jährliche Beitrag beträgt 7,50 Mk. pro Aktie.

Sammlungen und Ausstellungen.

□ **Wien.** Im Österreichischen Museum sind neu ausgestellt: zwei Gobelins aus dem Besitz Sr. kaiserlichen Hoheit des Erzherzogs Albrecht. Die wohlerhaltenen farbenprächtigen Tapisserien tragen die Bezeichnung Cozette's und sind nach François de Troy's Geschichte der Esther angefertigt. — Die Ausstellung von alt- und neuindischen Gegenständen aus dem Besitze von Prof. Leitner aus Lahore wurde vor kurzem im Museum eröffnet. Sie enthält u. a. interessante Skulpturen aus graeco-buddhistischer Zeit. Als Schlüssel zum Verständnis dieser Bildwerke führt der von Leitner verfaßte Katalog eine Stelle aus Plutarchs Rede *Περὶ Ἀλεξάνδρου ἀρετῆς ἢ τύχης* an, welche besagt, daß Alexander der Große auch Asien mit hellenischen Elementen durchsäet hätte. Griechischer Einfluß ist denn auch auf den Skulpturen dieser Gruppe unverkennbar. Allerdings haben die Formen griechischer Kunst bei ihrer Kreuzung mit den phantastischen Elementen der altindischen Kunst ihren Adel größtenteils eingebüßt und finden sich meist in unverstandener Weise angewendet. — Die Ausstellung altägyptischer Stoffe aus dem Besitze von Th. Graf, welche Prof. J. Karabacek sorgfältig geordnet und katalogisirt hat, wird in allernächster Zeit eröffnet werden.

F. v. C. **Ein Gemälde Carpaccio's**, oder vielmehr bloß ein Teil eines solchen, ist jüngst um den Preis von 12000 Lire für die Uffizien angekauft worden, — eine um so wertvollere Erwerbung, da die Sammlung bisher kein Werk des Meisters besaß. Der Gegenstand ist, eben weil das vorliegende Bild einen Ausschnitt aus einer größeren Komposition bildet, nur vermutungsweise festzustellen. Am Fuße seines Hügels, der den Fond des Gemäldes einnimmt, ist eine Gruppe dargestellt, als deren Hauptperson ein kirchlicher Würdenträger in reichen Brokatgewändern erscheint, dem ein Mann in

dunklem Kleid etwas ins Ohr flüstert, während rund herum einige andere Figuren, darunter zwei Mohren, stehen. Die Hauptperson ist offenbar gefangen, denn sie wird von zwei Kriegsknechten mit Hellebarden, die ihr zu seiten stehn, bewacht. Vor dieser Gruppe nimmt den Vordergrund des Bildes von einem Rande zum andern reichend ein mächtiger, etwas geneigter Holzstamm ein, in dem wohl richtig ein Teil eines Kreuzes erkannt wird, dessen Querholz eben außerhalb der jetzigen Bildfläche fiel. Darauf sitzt, mit den Füßen in einer Grube, die offenbar zur Aufrichtung des Kreuzes bestimmt ist, ein Henkersknecht, dessen Blick, der mit teuflischer Freude auf den Geistlichen hinter ihm gerichtet ist, wie auch seine sonstige Attitüde sein Handwerk verrät und kaum einen Zweifel darüber läßt, daß es sich um die Kreuzigung jenes handelt. — Zeichnung und Ausdruck sind ganz vortrefflich, die Färbung voll und klar. Obwohl das Werk die sonst bei Carpaccio fast immer vorkommende Namensbezeichnung nicht trägt, so kann doch seinem ganzen Charakter nach kaum ein Zweifel über die Richtigkeit der Attribution bestehen, und es erklärt sich jener Abgang dadurch, daß wir eben nur ein Stück einer größeren Komposition vor uns haben.

Fritz Bodenmüllers um 1874 entstandene „Schlacht bei Wörth" ist jüngst der Staatssammlung in der Neuen Pinakothek in München einverleibt worden.

⁎⁎⁎ **Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Berliner Privatbesitz**, welche am 12. März geschlossen worden ist, hat der Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen die Veranlassung zu einem an das Ausstellungskomité gerichteten Schreiben gegeben, welches voraussichtlich auf die Ordnung und Aufstellung der öffentlichen Sammlungen von Einfluß werden wird, zumal von seiten der Museumsdirektoren schon seit einiger Zeit auf die Verwirklichung des von der Kronprinzessin angedeuteten Planes hingearbeitet worden ist. Aus dem Briefe sind folgende Stellen veröffentlicht worden: „Die Frage des Umbaues der Königlichen Museen und der eingreifenden und kostspieligen Veränderungen, die getroffen werden sollen, regt unwillkürlich den Gedanken an, wie die schönen Sammlungen nicht nur am praktischsten und übersichtlichsten, sondern auch am schönsten aufgestellt werden können. Bisher scheint man in den Aufstellungen von Kunstsammlungen innerhalb Museen immer nur den Standpunkt der Wissenschaft zur Richtschnur genommen zu haben. Die strenge Klassifizirung, die Trennung der bildenden Künste ist immer aufrecht erhalten worden. Dies scheint mir doch für das unendlich wertvolle Kunstmaterial ein etwas barbarischer Standpunkt. Statuen und Bilder sind doch etwas anderes, als die Gegenstände eines Naturalienkabinets. Sollen unsere Museen große Bildungsschulen für das Publikum sein, so können sie in zweifacher Weise bildend und civilisirend wirken: einmal durch die Möglichkeit eingehenden Studiums, und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichster Vollkommenheit. Daher will es mir scheinen, als ob die kostbaren Originale, von Meisterhand geschaffen, ihren Zweck, den, durch ihre Schönheit allein zu wirken, nicht erfüllen, wenn sie bloß als Nummer in der Sammlung oder Exemplar dieser oder jener Schule, Meisters, Kunstepoche aufgestellt sind. Ihrem Werte nach, in dem Sinn des Künstlers, der sie geschaffen hat, in möglichst schöner Umgebung und Beleuchtung auf den Beschauer zu wirken, heißt wahren Nutzen aus ihrem Besitz ziehen. Wer weiß nicht, wie traurig sich herrliche Bilder und Statuen machen, wenn sie aus den Palästen herausgerissen sind, deren Schmuck sie waren, in den kalten, unschönen, steifen Räumen eines Museums unansehnlich geworden durch die Menge ähnlicher Gegenstände, unter welche sie gestellt sind und welche einander alle nur schaden und im Eindruck, den sie auf uns machen, einander herabdrücken. Ähnlich ergeht es den Altären, Bildern und Grabdenkmälern, die, aus den Kirchen entfernt, einen bis zur Unkenntlichkeit veränderten Eindruck in den Sälen eines Museums machen, die mehr oder minder den Räumen eines Hospitals nicht unähnlich sind. Was macht den Besuch eines Museums für Laien so unendlich ermüdend und warum verwirren sich in der Erinnerung die Eindrücke des Gesehenen so störend bei dem nach Kunstgenuß durstenden Besucher? Weil die Masse des zu Betrachtenden so aufeinander gehäuft, als Ganzes so wenig schön ist, daß man gezwungen ist, sehr scharf zu sehen, um all die Schönheiten der einzelnen Kunstwerke recht gewahr zu werden, eine Arbeit, die nur dem sehr geübten Auge gut gelingt. So gehen wir an einer Menge der herrlichsten Dinge allzurasch vorbei, weil man den Wald vor Bäumen nicht mehr sieht. Kann aber einer nationalen Kunst eine schönere und sympathischere Aufgabe werden, als das richtige Verwerten der herrlichen Kunstwerke vergangener Zeiten? Sollen denn die Museen nur Speicher sein, worin die Schätze bloß weggestellt sind, die man mit so ungeheueren Kosten, großer Mühe, Geschick und Wissen gesammelt hat? Sollte man nicht ebenso kundig aufstellen, als wie sammeln können, und sind es nicht die Künstler, deren Rat hierbei am ersten nachzusuchen wäre? Könnte man nicht ein herrliches und harmonisches Ganze herstellen, wenn man Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs in schöne Räume zusammenstellte, in welchen auch schöne Vitrinen zur Aufnahme von Medaillen und Gemmen &c. ihren Platz fänden? Freilich müßte das Kupferstich-Kabinet immer für sich abgetrennt bleiben. Würden nicht die Raffael'schen Wandtapeten mit einigen Stücken der Renaissance-Skulpur und vielleicht einem echten alten Plafond einen herrlichen Eindruck machen und pietätsvoller aufgehoben sein, als jetzt in ihrer unharmonischen Aufstellung? Die Gips-Sammlungen hingegen möge man als Material zum Studium der Kunstgeschichte so vollständig als möglich machen. Nur an ihren Lehrzweck denkend, sie so streng als möglich klassifiziren, damit das Publikum an ihnen, wie an Photographien, einen Überblick über die Gesamtkunst aller Jahrhunderte und Länder bekommen möge und mit dem Kataloge in der Hand im stande sei, einen möglichst vollständigen Kursus der Kunstgeschichte durchzumachen. Das oben angedeutete Prinzip der möglichst künstlerischen und günstigen Aufstellung von Kunstwerken scheint sich auf unseren modernen Ausstellungen immer mehr Bahn zu brechen. Da ist es denn zu hoffen, daß die Museen sich ihm nicht ganz verschließen. Natürlich ist es nicht möglich, eine Regel aufzustellen, daß alle Kunstwerke im Besitz der Königlichen Museen so ausgestellt werden, aber doch die besten, so daß mehrere Säle nach Art der „Tribuna" oder des „Salon Carré" entstünden. Wenn man den übrigen wenigstens Nordlicht und eine Beleuchtung von oben in nicht zu hohen Räumen sichern könnte, wäre schon das Nötigste geschehen! Wenn hinzukäme, daß man noch eine Auslese treffen könnte und manche Bilder noch in die Provinzial-Museen schicken könnte, ferner die schlechtesten Rahmen ganz verbannen könnte, so würde der gesamte Effekt und Wert der Galerie nur noch zunehmen. Jedenfalls ist die Zuziehung von Künstlern in diesen Fragen durchaus unentbehrlich. Das Beste wäre wohl ein ganz neues Gebäude für die Bildergalerie und die besten Statuen nach oben erwähntem Prinzip, und die jetzigen Räume für Antiquarium, Medaillen, Kupferstichkabinet &c. Man bedauert immer die armen Kunstwerke, wenn man sie früher gekannt hat, in Palästen und Kirchen, und sieht sie nun so nüchtern fortgestellt oder in Reihen an der Wand aufgepflanzt, statt als Schmuck eines schönen Raumes zu prangen und auf uns zu wirken durch eigene Schönheit (welche in der Masse verborgen wird und untergeht). Je mehr man anfängt, die Werke vergangener Zeiten zu würdigen und ihren wahren Wert zu erkennen, je pietätsvoller müßte man mit ihnen umgehen, je mehr ihnen Geltung verschaffen. Ein Stuck- oder Steinraum, angefüllt mit häßlichen Postamenten und grauen Statuen, ist für niemand ein erfreulicher Anblick. Ein großer viereckiger Raum mit kleinen, noch so wertvollen Bildchen bis zur Decke tapezirt, ist nicht schön und macht keinen Eindruck. Ich verkenne nicht, wie viel schon nach dieser Richtung hin geschehen ist, es ist aber noch lange nicht genug."

Vermischte Nachrichten.

J. E. **In der Sitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom** vom 23. Februar erklärte der italienische Archäolog G. B. de Rossi das kürzlich in Pompeji entdeckte Wandgemälde, welches das Urteil Salomons darzustellen scheint. Nach der Ansicht De Rossi's hat man es mit einer Karikatur in alexandrinischem Stil zu thun, wie dieselbe in Alexandrien gegen die Juden ziemlich häufig vorkommt. Das Bild anders aufzufassen hielt der Vortragende für unzulässig, weil zu einer Darstellung aus der biblischen Geschichte in einer Stadt, wie Pompeji, welche keinerlei Beziehungen zum

Judentum hatte, keine Veranlassung gedacht werden kann, während andere in demselben Triclinium entdeckte Gemälde ähnliche ägyptische Scenen darstellen. — Der deutsche Archäolog Fabricius versuchte nachzuweisen, daß die als „Hygiea“ restaurirte Statue des Museo Torlonia in der Via Lungara in Rom nur eine Wiederholung der Gruppe des Menelas in dem Museum der Villa Ludovisi sei. — Der Engländer Stevenson erläuterte das Basrelief eines Grabes in der Nähe der Via Appia, welches in einem Weinberge aufgefunden wurde, und einen Gladiatorenkampf darstellt. Nach der Ansicht des Vortragenden hat man es mit einem Gladiatorengrabe zu thun, zumal auch die angegebenen Namen darauf hinweisen; auch auf eine gewisse Ähnlichkeit mit den Basreliefs der Caecilia Metella wurde hingedeutet. Zum Schluß kommentirte Professor Henzen einige von ihm vorgelegte Inschriften.

J. E. **Zu den Mosaiken in der Paulsbasilika in Rom.** Eine interessante Mitteilung machte am 1. März der Benediktiner-Mönch Gregorio Palmieri in den Konferenzen für christliche Archäologie in Rom. Dieselbe betrifft die Mosaiken der Apsis der großen Basilica di San Paolo fuori le mura. Nachdem derselbe die Mosaiken der genannten Apsis als dem 13. Jahrhundert angehörend bezeichnet hatte, teilte er den Inhalt eines Briefes des damaligen Papstes Honorius III. vom 23. Januar 1218 an den derzeitigen Dogen von Venedig mit, welchen er in den Registern des genannten Papstes im Vatikan kürzlich entdeckte. Durch diesen Brief wird die Frage über die Schule, welcher jene Mosaiken angehören, gelöst; was bisher nicht möglich war. Der Papst erbittet nämlich in dem Briefe vom venetianischen Dogen einige Mosaikarbeiter, um die Mosaiken der erwähnten Apsis zu vollenden. Der gelehrte Mönch zog daraus den Schluß, daß die Mosaiken der rein byzantinischen Schule angehören und daß die römischen Mosaicisten Arbeiten von großer Dimension nicht herzustellen verstanden, obgleich kleinere Arbeiten von ihnen z. B. in dem Kloster von S. Paolo neben der Basilika vorhanden sind.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 6. Februar. Eingegangen waren: Journal of Hellenic studies III. 2; Atti della r. accadem. dei Lincei VII. 1, 2; Bullet. di storia e archeol. Dalmata VII. 11, 12; Bullet. de corresp. hellén. 1882 VIII., 1883 I.; Nikolaides, Topographie der Ilias (neugriechisch); Jebb, The ruins at Hissarlik; Pervanoglu, Primi coloni greci delle coste del mare Adriatico; Belger, Graf Moltke's Verdienste um die Kenntnis des Altertums. — Herr Bohn legte die Originalzeichnung seiner neuen Rekonstruktion der Athenischen Akropolis (für die Launitzschen Wandtafeln bestimmt) vor und besprach sodann ausführlicher die verschiedene Gestaltung des westlichen Abhanges der Akropolis, für welche er fünf Epochen unterschied: 1) die vorpersische (längs des Nike-Pyrgos führte der Weg in mehreren Knicken zur Höhe, bei seinem Austritt auf die Burgfläche, vermutlich zu Pisistratus' Zeit, architektonisch reicher ausgestattet); 2) die Perikleische (keine fortifikatorischen Anlagen mehr; in gewundener Steigung längst der quer über den Abhang laufenden Stützmauern steigt der Weg zum mittelsten Interkolumnium der westlichen Propyläenhalle auf, links (beim späteren Agrippa-Postament) mündet die von der Klepsydra heraufkommende Felsentreppe ein, rechts bei der zweiten Krümmung zweigt sich die Treppe zur Nike-Thymele ab); 3) die römische (Marmortreppe über die ganze Breite des Abhanges, im oberen Teil, dem mittleren Propyläen-Durchgang entsprechend, von einem gerillten Reitweg unterbrochen, unten von zwei turmartigen Mauervorsprüngen eingefaßt); 4) die Justinianische (die beiden Vorsprünge durch eine Querwand — mit Thür in der Mitte — verbunden und durch aufgesetzte Stockwerke zu Türmen erhöht); 5) die türkische (Wall vom Nike-Pyrgos quer über den Aufgang zum Agrippa-Postament, dieses selbst mit dem Nordflügel verbunden, die westliche Propyläenhalle geschlossen, über dem Südflügel mächtiger Turm). Ein letzter bedeutender Zusatz stammt aus der Zeit der griechischen Freiheitskämpfe: die Bastion um die Klepsydra. — Herr Adler besprach die ältesten Baudenkmäler Griechenlands, die früher Schatzhäuser genannten, jetzt als Kuppelgräber erkannten Tholoi, von denen bisher zehn bekannt sind, sechs bei Mykenä, je eins bei Menidi, Argos, Orchomenos und Pharsalus, und erläuterte an Abbildungen deren Planbildung, Struktursysteme, Gliederung des Äußeren und Inneren u. a. Unter Hinweis auf Vitruvs Bemerkungen über den nationalen Hausbau der Phryger und auf neue Funde gestützt, betonte der Vortragende ihre Herkunft aus Phrygien, wohin auch das Relief vom Löwenthor weist, von welchem eine identische aber beträchtlich größere Wiederholung jüngst von Mr. Ramsey in Phrygien an einem Felsengrabe gefunden ist. Anknüpfend an die vielbesprochene Eigentümlichkeit der Halbsäule des Löwenthor-Reliefs, die sich nach oben zu verbreitert, macht Herr Trendelenburg darauf aufmerksam, daß jetzt, wo ähnliche Halbsäulen als charakteristische Bauglieder der gleichzeitigen Architektur nachgewiesen seien, die Erklärung jener Eigentümlichkeit nicht mehr von dem Relief, sondern von der architektonischen Verwendung dieser Halbsäulen auszugehen habe, welche die stärkere Rundung am Kopfe derselben wohl konstruktiv notwendig gemacht habe, eine Ansicht, welcher Herr Hauck mit der Bemerkung beipflichtete, daß die vollere Rundung nach oben bedingt sei durch die Neigung der Hinterwand, welche die vertikal stehende Säule schief schneide, so daß sie unten weniger voll aus der Hinterwand heraustreten müsse als oben. Diese Erklärung wurde von Herrn Adler angenommen. — Herr Sachau sprach auf Grund des Berichtes von Dr. Puchstein über das Grabdenkmal des Königs Antiochos von Kommagene, einen auf der Spitze des 6500′ hohen Nimrûd-Dagh bei Gerger am Euphrat aufgetürmten Tumulus. (Siehe Sp. 395 unten, wo eine ausführliche Beschreibung gegeben ist).

x. — **Bezüglich der „Erziehung des Bacchus“ von Peter Janssen** (vergl. Nr. 22 d. Bl.) geht uns von der Kunsthandlung von Emil Ph. Meyer & Co. in Berlin die Nachricht zu, daß dies Gemälde in deren Auftrage von dem Künstler ausgeführt wurde und in deren Salon nunmehr zur Ausstellung gelangt ist.

Rgt. **Aus den Münchener Ateliers.** Ernst Zimmermann erregte bekanntlich auf der internationalen Kunstausstellung des Jahres 1879 in München durch seinen „Knaben Jesus im Tempel“ außerordentliches Aufsehen. Nachdem er seither ausschließend Genrebilder gemalt, hat er für sein neuestes großes Bild wieder einen biblischen Stoff gewählt: „Die Anbetung der Hirten“. Ernst Zimmermann ist durch und durch Realist und ist es aus Überzeugung. Auch wenn er eine biblische Scene schildert, sucht er die Darstellung, so weit es nur immer angehen will, der Gegenwart anzupassen. Darin hauptsächlich liegt seine Ähnlichkeit mit Rembrandt, aber er ähnelt ihm auch darin, daß er auf die Wirkung des Lichtes den Accent legt. Seine „Anbetung der Hirten“ glorifizirt die Armseligkeit und Niedrigkeit; das Überirdische ist nur durch das von dem Neugeborenen ausgehende Licht und ein im Halbdunkel fast verschwindendes Engelchen angedeutet. — Der Kunstfreund findet nur zu oft Gelegenheit, seinem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, daß die weitaus größere Mehrzahl unserer heutigen Künstler die zahlreichen Motive unbenutzt läßt, welche das Kulturleben der Gegenwart darbietet. Man denke nur an modernes Gerichtsverfahren, Eisenbahnen, Dampfschiffahrt und dergleichen, und man wird einer Fülle der für künstlerische Darstellung brauchbarsten Stoffe begegnen. Das Wort Goethe's: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben“ 2c. könnte hier tausendfach neue Anwendung finden. Zu den wenigen Künstlern, die denselben praktische Folge geben, zählt Emanuel Spitzer, der eben an ein großes, figurenreiches Bild die letzte Hand gelegt. Es ist „Der avisirte Bahnunfall“, den er zum Gegenstande seiner fesselnden Komposition gewählt. Die Scene spielt auf einem Bahnhof. Personen aus allen Ständen haben sich eingefunden: es herrscht unter ihnen die größte Aufregung: der Telegraph hat gemeldet, daß der Zug von einem Unfall getroffen ward. Auf allen Gesichtern Bestürzung, Sorge, tötliche Angst um die teueren Angehörigen. Eine vornehme Familie im Vordergrunde nimmt zunächst unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie ist gekommen, den Bräutigam der Tochter zu empfangen, die, eine elegante und liebliche Erscheinung in hellen Gewändern, sich an den Hals ihrer Mutter wirft und von deren Armen umfangen wird. Eine jüngere Schwester drängt sich angesichts der Aufregung der Ihrigen an die Mutter. Sie hat wohl vernommen, daß sich etwas Außergewöhnliches, Trauriges zugetragen, kann aber dessen Tragweite noch nicht

völlig erfassen. Links von den Damen sehen wir das Haupt der Familie, einen älteren Herrn von vornehmer militärischer Haltung, anscheinend gefaßt, doch verrät das Auge seine tiefe Erregung. Vor dem Telegraphenbüreau in der Mitte des Bildes spielt sich eine herzzerreißende Scene ab: Fragende umdrängen den Stationsvorstand und bestürmen ihn um Nachrichten. Da faßt ein junges Weib, ärmlich gekleidet und ein Kind, das im Gedränge laut aufschreit, auf dem Arm, mit verzweiflungsvoller Gebärde nach dem Arm des Beamten: ihr Mann ist als Bediensteter mit auf dem Zuge, vielleicht auf der Lokomotive. Ein Mann hat sich zwischen beide gedrängt, ein anderer greift über sie hinweg und eine Dame fleht den bestürzten Beamten um Auskunft an. Der Beamte weiß selber nichts Näheres und sucht sich von den Anstürmenden loszumachen, während an der Thüre des Büreaus sich Dutzende von Händen nach einer Depesche ausstrecken, die ein Diener desselben hoch empor hält. Links im Bilde hat sich ein lebhafter Kampf um den verwehrten Eintritt auf den Perron entsponnen, sein Ausgang steht bereits außer Zweifel: der Anprall auf die Glasthüre ist unwiderstehlich. Schon schlüpft ein Mann unter dem Arm des Bediensteten durch, der, unbekümmert um das Bitten und Flehen des Publikums, die Thüre zu schließen sucht, und eine Frau, die den Eingang noch rechtzeitig gewonnen, schaut mit angstvoll irren Blicken nach der Scene vor dem Telegraphenbüreau hinüber. Weitere Gruppen und Figuren, in denen sich der Gedanke abspiegelt, können hier nicht einmal angedeutet werden. Einen trefflichen Kontrast zu der allgemeinen Bewegung bilden ein Zeitungsjunge und ein halbwüchsiges Blumenmädchen, welche die Einnahmen des Tages überzählen. Den Abschluß der Komposition nach rechts machen zwei Herren: ein lebhaft gestikulirender Schauspieler und ein ihm ruhig zuhörender Fabrikant, während der Gedanke in einem alten Mütterchen versöhnend ausklingt, das mit gefalteten Händen zu beten scheint. So begegnen wir überall dem Rein-Menschlichen, das in der Verschiedenheit der Charaktere und Lebensverhältnisse seinen Ausdruck findet, und sich zugleich zu einem einheitlichen Ganzen verbindet. Das Bild ist in den Besitz des Kunsthändlers Max Levit in Berlin übergegangen und wird demnächst eine Rundreise antreten.

⁂ **Ein Panorama des Bades Gastein** wird an Stelle des zerstörten Wilbergschen von Albert Hertel für die bevorstehende Hygiene-Ausstellung in Berlin ausgeführt. Felsentreppen führen an einem wasserrauschenden Bassin vorüber, das mit der mächtigen, vom Bildhauer Herter komponirten Figur der Nymphe der Gasteiner Quelle geschmückt ist, zu einer Gebirgshütte, von der aus der Beschauer nach drei Seiten hin auf die Hochalpenwelt blickt. Im Mittelbilde befindet man sich dem hoch an der Felsenwand schwebenden Kurort Wildbad Gastein gegenüber. Eine bedeckte Brücke spannt sich über den riesigen Wasserfall, der, den hoch herüberragenden Gletschern entspringend, donnernd in den Abgrund zu Füßen der Beschauer hinabstürzt. Unten, ganz in Wasserstaub gehüllt, gewahrt man noch einen zweiten gefährlichen Steg, der über die aufgeregte Wassermasse hinwegführt Aus dem in der Mittagssonne schimmernden Kurort ragen die Kirche, das Wohnhaus des Kaisers Wilhelm und das Absteigequartier des Fürsten Bismarck deutlich hervor. Rechts und links von diesem sich tief hinabsenkenden Bilde öffnen sich die Blicke auf die Nebenthäler Gasteins, auf Kitschach und Bickstein. Auf dem nach Bickstein führenden Wege sehen wir die Equipage des deutschen Kaisers dahinrollen. Auf dem links belegenen Seitenbilde öffnet sich der Blick von dem Kitschachthale aus auf die Gletscherpracht der Prossau. Ein Eis-Amphitheater schließt das Bild ab; ferne Wasserfälle entströmen den hoch abbrechenden Gletschern und fließen als sanfte Bäche durch Matten. Eine Gesellschaft von Touristen, die durch das Thal ziehen, hält an, um eine an den Abhängen der sonnig aufragenden „Himmelswand“ abgehaltene Gemsenjagd mit dem Fernglas zu verfolgen.

⁂ **Zwei Fresken von Fra Giovanni Angelico** sind wiederum aus dem Kloster San Domenico in Fiesole herausgenommen und verkauft worden. Das eine Fresco aus dem Refektorium, der gekreuzigte Christus zwischen Maria und Johannes und mit dem das Fußende des Kreuzes umklammernden heil. Dominikus, ist in den Besitz des Louvre übergegangen, welches bereits ein Gemälde mit der Krönung Mariä, aus demselben Kloster stammend, besitzt, das andere ist vom Großfürsten Sergius von Rußland nach den Meldungen Florentiner Blätter für 46000 Frcs. angekauft worden. Nach Crowe und Cavalcaselle sind diese Fresken teils stark aufgefrischt, teils schlecht erhalten.

Dem König Johann von Sachsen soll ein Denkmal errichtet werden, für welches von dem leitenden Komité bis jetzt 135000 Mk. gesammelt worden sind. Mit der Ausführung wurde Professor Johannes Schilling beauftragt; der von dem Künstler vorgelegte Entwurf eines Reiterstandbildes hat auch bereits die Billigung König Alberts erhalten. — Das Denkmal wird auf dem Theaterplatz in Dresden errichtet werden.

Für die evangelische Kirche in Schalke, die von dem Fabrikanten Fr. Grillo in Essen a. d. R. gestiftet worden ist, hat der Bildhauer Fr. Küsthardt ein Marmorrelief angefertigt, über welches die Hildesheimer Allgemeine Zeitung Folgendes schreibt: „Der Herr ist dargestellt, wie er, ein paar Stufen herabschreitend, mit aufgehobenen Händen den Segen über die Jünger spricht, und die ganze Hoheit dessen, der die Welt überwunden und aus dem schwersten Kampfe siegreich hervorgegangen, liegt zugleich mit aller Milde des die Seelen suchenden Heilandes auf dieser Gestalt und ihrem Antlitze. Man möchte selbst mit den beiden Marien, die zu des Herrn Füßen liegen, niedersinken und Gott preisen für alle das Heil, das er uns in seinem Sohne bereitet hat. Und wie spiegelt sich solch innerstes Ergriffensein auch auf dem Antlitze und in der Haltung der Jünger, die, in verschiedene Gruppen zusammengestellt, den unter sie Tretenden begrüßen: die einen staunend, nicht wissend, was sie zu dem allen sagen sollen, wohl auch zweifelnd, ob es ein Traum oder Wirklichkeit ist, was sie da erleben, die anderen jubelnd über den gewonnenen Sieg, daß das Grab den „Fürsten des Lebens“ nicht hat behalten können, noch andere in tiefe, stille Andacht und Anbetung versunken!“

J. E. **In Rom wird am 28. März eine Raffaelfeier** zum Andenken an den 400jährigen Geburtstag des großen Meisters stattfinden. In den Vormittagsstunden werden sich sämtliche in Rom wohnenden Künstler in großem Festzuge vom Kapitol nach dem Pantheon begeben, um dort am Grabe Raffaels eine von Nelli in Bronze gegossene Nachahmung der in den Logen des Vatikans befindlichen Büste aufzustellen. Gleichzeitig wird die Grabkapelle bekränzt. Um 2 Uhr Nachmittags findet eine Festsitzung der alten römischen Kunstakademie von San Luca im Horatier- und Curiatier-Saale des Konservatorenpalastes auf dem Kapitole statt, in welcher der Sekretär der Akademie, Quirino Leoni, die Festrede halten wird. An der genannten Sitzung werden der König und die Königin von Italien teilnehmen, alle großen Würdenträger des Staates, die Mitglieder der römischen Akademie, des diplomatischen Korps wurden dazu eingeladen. Die Mitglieder der Musikakademie der Santa Cecilia werden eine eigens vom Maestro Falchi zu der Festlichkeit komponirte Kantate vortragen und zwar unter der Leitung des Komponisten Marchetti. Am Abend wird man im Stadtviertel Trastevere eine große Illumination veranstalten, an dem dort befindlichen Hause der Fornarina in Via Santa Dorotea werden die Transparentporträts Raffaels und seiner Geliebten prangen. — Im großen Costanzi-Theater werden an demselben Abend lebende Bilder, nach berühmten Gemälden Raffaels, zur Aufführung kommen, wozu man wahrscheinlich drei der Stanzenbilder: Il Parnaso, La Scuola d'Atene und L'Incendio del Borgo wählen wird. Der Ertrag der Vorstellung ist als erster Beitrag zu einem Denkmal für Raffael in Rom bestimmt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Auguin, E., Monographie de la Cathédrale de Nancy, depuis sa fondation jusqu'à l'époque actuelle. In-8⁰ de 438 p. 21 planches hors texte et nombreuses illustrations dans le texte. Paris, Berger-Levrault. Frcs. 100. —.

Bougot, A., Philistrate l'Ancien. Introduction, traduction et commentaire, in-8⁰ de 564 p. avec des illustrations. Paris, H. Loones (Renouard). Frcs. 7.50.

Brivois, J., La Bibliographie des Ouvrages illustrés du XIXe siècle, principalement des Livres à Gravures sur bois. Paris, Conquet. Frcs. 25. —.

Claretie, J., Peintres et Sculpteurs contemporains. 1re Série. 8e et 9e Livr. Carpeaux. Fromentin. Paris, Libr. des Bibliophiles. Frcs. 5. —.

Conches, Feuillet de, Histoire de l'Ecole anglaise de Peinture jusques et y compris Sir Thomas Lawrence et ses émules. Paris, Leroux. Frcs. 12. —.

David, J. L. Jules, Louis David, le peintre 1748—1825. Suites d'eaux-fortes d'après ses oeuvres. Paris, Havard. Frcs. 200. —.

Desjardins, Abel, La Vie et l'oeuvre de Jean Bologne. In-fol. avec 22 planches en héliogravure et nombreuses illustrations dans le texte. Paris, Quantin. Frcs. 100. —.

Guiffrey, J., Les amours de Gombaut et de Macée. Etude sur une tapisserie française du Musée de Saint-Lô. Paris, Charavay. Frcs. 25. —.

Houssaye, Henri, L'art français depuis dix ans. 1 vol. in-12⁰ de 320 p. Librairie académique Didier. Frcs. 3. 50.

Houzé de l'Aulnoit, A., Essai sur les faïences de Douai, dites grès anglais. In-8⁰ de 150 p. Lille, Imprimerie Danel. Frcs. 2. —.

Lafenestre, George, Maîtres anciens. Etudes d'histoire et d'art. 1 vol. in-8⁰ de 368 p. Paris, H. Loones (Renouard). Frcs. 10. —.

Lalanne, L., Le Livre de Fortune. 200 dessins inédits de Jean Cousin. In-4⁰. Paris, Librairie de l'Art. Frcs. 30. —.

Ledrain, E., Les antiquités chaldéennes du Louvre. Description de la Collection Sarzec. Paris, Vieweg. Frcs. 2. 50.

Longperrier, A. de, Oeuvres, réunies par G. Schlumberger. Tome I. Archéologie et Numismatique orientales. Monuments arabes. XXX et 504 p. roy.-8⁰. Paris, Leroux. Frcs. 20. —.

Molinier, E., Les Majoliques italiennes en Italie. Paris, Picard. Frcs. 5. —.

Plon, Eugène, Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa Vie, son Oeuvre et sur les Pièces qui lui sont attribuées. In-4⁰ de 400 p. Avec 82 eaux-fortes de Paul de Brat. Paris, Plon. Frcs. 60. —.

Portalis, le Bar. R. et Béraldi, H., Les graveurs du XVIIIe siècle: Estampes, Vignettes et Portraits. Paris, Morgand. Frcs. 90. —.

Raffray, A., Les églises monolithes de la ville de Lalibéla en Abyssinie. Paris, Morel. Frcs. 30. —.

Robert, C., Etudes sur les Médaillons contorniates. Paris, Vieweg. Frcs. 5. —.

Vachon, M., Les ruines de Sanxay. 1 vol. in-8⁰ avec avec 14 gravures hors texte et dessins. Paris, Baschet. Frcs. 8. —.

Vitet, L., Le Louvre et le nouveau Louvre. Nouvelle édition avec un plan du Louvre aux différents ages. In-18⁰ de 355 p. Paris, Calman Lévy. Frcs. 3. 50.

Adamy, Dr. R., Architektonik der Römer. gr. 8⁰. 315 S. mit 93 Holzschn. u. 15 Zinkätzungen. Hannover, Helwig'sche Verlagsbuchhandlung. Mk. 9. —.

Dehio, G., Die Genesis der christlichen Basilika. München, Franz. Mk. 1. 20.

Duetschke, H., Antike Bildwerke in Oberitalien. Antike Bildwerke in Vicenza, Venedig, Catajo, Modena, Parma u. Mailand. 8⁰. VIII. u. 460 S. Leipzig, Engelmann. Mk. 11. —.

Galland, G., Die Renaissance in Holland in ihrer geschichtlichen Hauptentwicklung, mit erläuternden Zeichnungen. 8⁰. 122 S. Berlin, Carl Duncker.

Heydemann, H., Terrakotten aus dem Museo nazionale zu Neapel. Halle, Niemeyer. Mk. 3. —.

Lachner, Die Holzarchitektur Hildesheims. h. 4⁰. Hildesheim, Borgmeyer. Mk. 12. —.

Schreiber, Th., Die Athena Parthenos des Phidias und ihre Nachbildungen. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte. Leipzig, Hirzel. Mk. 6. —.

Bizzozero, G. C., Le belle Arti nel Territorio varesino. Milano, Vallardi. Lire 40. —.

Comparetti, D. et De Petra, G., Villa Ercolanense dei Pisoni, i suoi Monumenti e la sua Biblioteca. Ricerche e notizie. In-fol. di p. VII. e 296 con XXIV tav. Torino, Loescher. Lire 125. —.

Malvezzi, L., Le Glorie dell' Arte lombarda. Milano, Agnelli. Lire 5. —.

Marzo, G. di, J Gagini e la Scultura in Sicilia nei Secoli XV e XVI. Vol. I. Napoli, Dettken. Frcs. 80. —.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. 1883. Heft 3.
Ausstellung der Central-Union d. Decorativkünste zu Paris. Von H. Billung. — Die altdeutschen Gläser im Bayr. Gewerbemuseum. Von Carl Friedrich.

Christliches Kunstblatt. 1883. No. 3.
Der Taufstein. Von Pfeifer. — Anselm Feuerbach.

Journal des Beaux-Arts. No. 4.
E. Verboeckhoven. Von J. Van dem Bussche. — Van der Lauen; Nicolas Berchem. — La Galérie Ruelens.

Revue des arts décoratifs. 1883. Febr.
F. D. Fromens-Meurice. Von G. Bapst. (Mit Abbild.) — Décoration du palais de la légion d'honneur. Von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Les ustensiles de cuisine. Von P. Rioux de Maillou. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. XII. Heft 2.
Porzellanmarken einst und jetzt. — Die industrielle Kunst und das Sportwesen. Von W. Boeheim.

The Portfolio. No. 159.
Destruction of Cairo. — Benozzo Gozzoli. Von Julia Cartwright. — Paris. Von P. G. Hamerton.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 210.
F. von Hauslab, Necrolog. Von R. v. Eitelberger.

Entgegnung.

Halensia. In dem so überschriebenen Artikel der Kunst-Chronik v. d. J. Nr. 2, Sp. 21 bei Besprechung der Skulpturen des Steinmetzen Conrad von Einbeck in der Moritzkirche zu Halle a. d. S. führt Herr Prof. Heydemann unter anderen die Inschriften an, die sich an dem „Christus an der Martersäule" befinden, deren eine ich in meinem Handbuch der Kunstarchäologie, S. 822 aus Dreyhaupt mitgeteilt habe, indem er bemerkt, ich hätte „die Zeile unvollständig gelesen", was ich mir erlaube zu bestreiten. Abgesehen von der durch den Raum gebotenen Zeilenabteilung der unzweifelhaft in neugotischen Minuskeln geschriebenen Inschrift besteht dieselbe offenbar aus zwei leoninischen Hexametern:

lx | bis duo | c c | et super | addita | m [ille]
quinque tot est christus pro nobis vulnera passus,

welche nach Auffassung des Herrn Heydemann besagen würden, daß Christus 5460 oder 5860 Wunden für uns erlitten habe, was ich bis auf weiteres für offenbaren Unsinn halte. Dagegen giebt nach meiner durch die Prosodie gebotenen Einteilung der zweite Hexameter die in der mittelalterlichen Mystik sehr beliebte Hinweisung auf die „fünf Wunden Christi", die er am Kreuze für uns erlitten hat, während der erste Vers die Jahreszahl der Verfertigung des Bildwerkes enthält in der sonderbar verzwickten Weise, die in der quasi poetischen Epigraphik damals Mode war: lx = 60, zweimal 2cc = 400, et superaddita (sc. littera) m, und noch 1000, also 1460. Da jedoch Conrad von Einbeck, der schon 1388 als „rector structurae" der Moritzkirche erwähnt wird, unmöglich noch im Jahre 1460 thätig gewesen sein kann, so vermute ich, daß zu Anfange der Inschrift ix stehen dürfte, und nicht lx, wie seit Dreyhaupt gelesen worden ist. Hierüber kann nur der Augenschein entscheiden. Sollte lx (LX) wirklich dastehen, so müßte es noch einen Conrad von Einbeck den Jüngeren gegeben haben, welcher der Bildhauer war, ein Sohn des älteren Baumeister dieses Namens.

Merseburg. Dr. Heinrich Otte.

Bei meiner bevorstehenden Abreise nach Italien bitte ich die geehrten Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen bis auf Weiteres nur an die Verlagshandlung (E. A. Seemann, Leipzig, Gartenstraße 8) adressiren zu wollen.
Wien, 12. März 1883. **Lützow.**

Hierzu zwei Beilagen: Von C. Schleicher & Schüll in Düren und von E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. März



Nr. 24.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Laokoonstudien.

H. Blümner setzt seine „Untersuchungen über Fragen aus Lessings Laokoon" in einem zweiten Hefte*) fort und bringt dadurch in dankenswerter Weise Fragen zur Besprechung, welche Lessing, den Hauptzweck seiner Untersuchung verfolgend, nur streifen konnte und welche daher die nachfolgende Ästhetik vielfach beschäftigt haben. Blümner will diese Fragen nun „weniger von rein ästhetischem Gesichtspunkt als vielmehr vom kunsthistorischen aus beleuchten" (S. 9 f.), ohne jedoch vorher zu fragen, ob ein solcher Weg zum Ziele führen kann. Auf ihm kann nur nachgewiesen werden, wie ein bestimmtes Problem bis jetzt gelöst worden ist, nicht ob diese Lösung dem Wesen der Kunst entspricht oder nicht: es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß neue Schöpfungen etwas als möglich erweisen, dessen Lösung früher vielleicht schon versucht, aber nicht gefunden worden ist. Ein zweiter Übelstand dieses Weges besteht aber

*) H. Blümner: Laokoonstudien. Zweites Heft. Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den bildenden Künsten. Freiburg i. B. und Tübingen 1882. J. B. C. Mohr (Paul Siebeck) 8⁰. VI und 99 S. — In dem Vorwort S. V erwähnt H. Blümner meine in der Kunstchronik Nr. 37 (8. Juni 1882) erschienene Besprechung seines ersten Heftes der „Laokoonstudien", indem er erklärt, daß er sie durch diese Anführung in seinem Vorwort („hiermit") für seine Leser „etwas niedriger hänge" — eine Anschauung von dem Niveau seines Vorwortes, gegen welche sich gerechterweise nichts einwenden läßt. Daß aber „Laokoonstudien" ein irreführender Titel sei, leuchtet auch dann ein, wenn man gutmütig genug ist, ihn gleichbedeutend mit „Studien zu Lessings Laokoon" aufzufassen: er ist unlogisch, weil in „Laokoon" noch keineswegs ausgedrückt ist, daß es sich dabei um „Lessings Laokoon" handelt. So entspricht die vorgebrachte Erklärung an Wert nicht einmal dem in der Schlußfrage als erlösendes Opfer vorgeschlagenen „Kälbchen". Daher lautet (nicht etwa des „Herrn Rezensenten", sondern der von diesem ganz unabhängigen Logik, welche ebenso unerbittlich ist wie der Orkus) auf die Frage: Me solvet tener vitulus? mit desselben Dichters Worten die Antwort:

Non, si trecenis, quotquot eunt dies,
Amice, places illacrimabilem
Plutona tauris...

Denn nur in diesem Sinne kann ich den vitulus solvens verstehen. Andere, gelehrtere Leute wollen freilich darin eine zarte Anspielung auf einen nicht ferne liegenden Vornamen finden. Ich kann dies nicht glauben. Diese Anspielung wäre erkauft auf Kosten der Quantität (vītulus und Vītus), und einen solchen Preis zahlt kein feinsinniger Philologe; sie bestände in einem Klangwitze, von welchem Kuno Fischer in seinen Vorträgen „Über die Entstehung und die Entwickelungsstufen des Witzes" (Heidelberg 1871) S. 51 sagt: „der einfache Klangwitz braucht von der Mitgift des Urteils die kleinste Dosis und bildet darum die unterste Stufe des Witzes" — vor solchem Witze hütet sich aber ein feinsinniger Kopf, besonders wenn ein Name dazu mißbraucht wird: „Je weniger Urteil und Urteilskraft ein solcher Witz hat, um so verwandter ist er der Dummheit.... So gehört offenbar sehr wenig Urteil und Erfindungskraft dazu mit Eigennamen zu spielen" (a. a. O. S. 52.) Dieser besondere Witz aber duftete zu dem ein wenig nach dem Stalle: davor hütet sich ein feinsinniger Mensch. Ich werde also allzugroßer Gelehrsamkeit gegenüber wohl recht behalten: so zu witzeln wäre gar zu klein. Zu klein? Oder sollte Lessings Nathan am Ende doch recht haben, wenn er sagt: „Was ist für einen Großen denn zu klein" —?

darin, daß der Historiker, um zu seiner Begründung zu gelangen, zwischen „wirklichen Kunstwerken, und nur solche können ja in Betracht kommen“ (S. 86), und solchen, welche diesen Namen nicht verdienen, unterscheiden muß: nur aus jenen darf er folgern. Sollte diese Art der Beweisführung wissenschaftlichen Wert haben, so müßte erst scharf definirt werden: was ist ein „wirkliches Kunstwerk“, eine Frage, welche in der That ebensowenig überflüssig wie ihre Beantwortung leicht ist. An der angeführten Stelle heißt es, daß in wirklichen Kunstwerken „direkt schnell laufende Figuren nur sehr selten begegnen“: also kommen doch „direkt schnell laufende Figuren“ auf wirklichen Kunstwerken vor; somit kann aus ihrem Vorkommen, vorausgesetzt daß es richtig wäre, nichts gefolgert werden für die Undarstellbarkeit „direkt schnell laufender Figuren“: widersprächen diese dem Wesen der Kunst, so dürften sie auf keinem wirklichen Kunstwerke vorkommen, oder ein Werk, das man sonst als solches gelten lassen könnte, dürfte infolge dieses Vorkommens nicht mehr als wirkliches Kunstwerk betrachtet werden. Bei Cornelius läuft Hagen nach Verwundung des Siegfried so rasch wie möglich davon, und er hat auch guten Grund dazu: eine falsche Auffassung ist also nicht möglich. Ist dieses Blatt nun kein wirkliches Kunstwerk oder gehört es zu den seltenen, bei welchen schnelles Laufen vorkommt? Was aber hat eine Beweisführung, welche auf so schwankender Basis ruht, für einen wissenschaftlichen Wert? Gründe müssen objektive Giltigkeit haben: was ein „wirkliches Kunstwerk“ sei, läßt sich in dem hier gemeinten Sinn objektiv nicht nachweisen — also ist ein solches Beweismittel kein beweiskräftiges, und der auf solche Beweise sich stützende Weg der Untersuchung ein verfehlter.

Die in diesem zweiten Hefte in Betracht gezogenen Fragen behandeln den „fruchtbaren Moment und das Transitorische“. Da die Untersuchung sich nicht an die Lessingsche Reihenfolge hält und als eine selbständige auch nicht zu halten hat, da ferner die beiden Fragen nicht in zwei Aufsätzen, sondern in einem einzigen untersucht werden, was sehr richtig ist, da sie aufs engste zusammengehören, so mußte sich die Folge ihrer Behandlung eben aus dieser Zusammengehörigkeit selbst ergeben. Der fruchtbare Moment setzt aber das Transitorische voraus: giebt es dieses in der Bildkunst nicht, so kann von einem fruchtbaren Moment nicht die Rede sein, da die Bildkunst, an die Darstellung des Bleibenden gebunden, die Darstellung des Momentes überhaupt ausschlösse. Logisch wäre es also gewesen, das Transitorische der Bildkunst zu untersuchen und je nach dem Ergebnis darauf die Untersuchung über den fruchtbaren Moment zu gründen. Logik ist nun aber Blümners Sache nicht; er macht es daher umgekehrt, „ein Gebrauch, wovon der Bruch mehr ehrt als die Befolgung“. Wir wenden uns also zuerst zum zweiten Teil, welcher davon handelt „was man in der Kunst als transitorisch zu bezeichnen hat und in wie weit die Kunst zur Darstellung des Transitorischen berechtigt ist oder nicht“ (S. 39). Vergleichen wir damit das Resultat (S. 99) „daß, *wörtlich* gefaßt, der so vielfach bekämpfte Satz: Bewegung kann die Kunst nicht darstellen, durchaus richtig ist; die Kunst kann eben die Bewegung nur andeuten“ und vergleichen damit (S. 95) den Satz, „daß die statuarische Kunst streng genommen keine schwebende Figuren darstellen könne“, sowie auf S. 66 die Frage der Thatsache gegenüber, daß aus der „Schiefertafel-Kritzelei eines Kindes“ doch erkannt werden kann, „daß dies ein Haus, jenes ein Mensch sein solle: „aber wer wird dies Erkennen, dessen was vorgestellt sein soll, für den genügenden Beweis erklären, daß der betreffende Gegenstand auch wirklich dargestellt sei?“, so ergiebt sich die verwunderliche Thatsache, daß Blümner, welcher ästhetische Fragen kunsthistorisch untersuchen will, noch nicht zu der die Grundlage aller ästhetischen Betrachtung bildenden Thatsache durchgedrungen ist, daß es überhaupt keine Kunst giebt, die „wirklich darstellt“, sondern daß alle Kunst stets und immer nur „andeutet“. Der Grad der Erkennbarkeit dieses Andeutens kann ein sehr verschiedener sein, die Thatsache, daß alle künstlerische Darstellung, vom unvollkommensten Schiefertafelgekritzel des Kindes an bis zur denkbar höchsten Kunstleistung nie etwas anderes als Andeutung ist, bleibt unverändert. In dem Augenblick, in welchem ein Gegenstand „wirklich dargestellt“, und nicht bloß angedeutet wäre, träte Täuschung ein und damit hörte die ästhetische Wirkung auf. Wenn aber eine kunsthistorische Untersuchung in vollständiger Unklarheit über diese elementarste Thatsache der Ästhetik sich bewegt, um schließlich zu dem erstaunlichen Resultat zu kommen, daß „*wörtlich* gefaßt der so vielfach bekämpfte Satz: Bewegung kann die Kunst nicht darstellen, durchaus richtig ist; die Kunst kann eben die Bewegung nur andeuten oder erraten lassen“, statt diesen selbstverständlichen Satz als Ausgangspunkt zu nehmen, mit dessen Nichtanerkennung überhaupt jede ästhetische Betrachtung aufhört, der giebt in der That eine unvergleichliche Illustration zu Horazens schönem Worte: parturiunt montes, nascetur ridiculus mus. Ist aber die Thatsache anerkannt, daß die Bildkunst wie jede andere Kunst nur andeuten kann, steht fernerhin die unbezweifelbare Thatsache fest, daß die Bildkunst körperlich an einen einzigen Moment gebunden ist, so ergiebt sich daraus, daß eine Bewegung, welche eine Reihe von Momenten in sich schließt, in einem solchen Moment zum Ausdruck kommen muß, der, als Bedingung seiner körperlichen Gestaltung,

eine Thätigkeit und damit auch Zeit vorher oder nachher voraussetzt. Da die Vorstellung der Zeit hier durch die Vorstellung des Raumes geweckt, d. h. angedeutet werden soll, so kann fernerhin nur von einer solchen Bewegung die Rede sein, welche einen dem Auge sichtbar werdenden Raum zurücklegt. Eine sich um sich selbst drehende Kugel (vgl. S. 74) kann daher nicht so dargestellt werden, daß sie für sich allein die Bewegung andeutet: ihre Bewegung ist keine solche, welche eine sichtbare Strecke des Raumes zurücklegt; somit kann auch kein Rückschluß auf die mit der Raumbewegung Hand in Hand gehende Zeitbewegung gemacht werden. Ein vertikal hängendes Pendel trägt nicht die Notwendigkeit der Bewegung in sich, kann daher eine solche auch nicht andeuten; ein nach der Seite hin ausgewichenes Pendel trägt diese Notwendigkeit in sich: es deutet somit die Bewegung an. Es kommt daher auch nicht auf die spitzfindig herbeigeholte Thatsache an, daß auch ein bewegter Körper im einzelnen Moment in Ruhe sich befinde: auch das schwingende Pendel ist einen Moment lang in der Lage des vertikal ruhig hängenden Pendels, „wenn auch nur ein kleines Teilchen eines Momentes“ (S. 63), und dennoch vermag es nicht die Vorstellung der Bewegung zu erwecken. Da nun aber die Bildkunst thatsächlich nur einen einzelnen Moment darstellen kann, so kann auch nur eine solche Bewegung angedeutet werden, welche ohne Unterbrechung von dem gewählten Moment bis zum Ende fortgeht oder, wenn man von dem gewählten Momente rückwärts schließen muß, von Anfang der Bewegung bis zu dem dargestellten Augenblicke ohne solche Unterbrechung möglich ist: jede neue, infolge von Unterbrechung entstandene Bewegung bedarf einer neuen Andeutung. Zwei Andeutungen zugleich sind aber durch die Natur der Sache von der Darstellung eines einzigen Momentes ausgeschlossen. Also jede intermittirende Thätigkeit liegt außer dem Bereich der Bildkunst, jede ununterbrochene, in einer sichtbar werdenden Raumstrecke sich vollziehende kann sie andeuten. Es fällt hierbei gänzlich fort, ob die Bewegung schnell oder langsam sich vollzieht, und damit der vage Unterschied des Transitorischen und des „eminent Transitorischen“, welchen Blümner macht und von dem er (S. 68) selbst sagt: „In manchen Fällen wird es freilich schwer sein, das Grenzgebiet zwischen dem eminent Transitorischen und dem bloß Schnellen fest zu normiren.“ Ist dies der Fall, dann taugt die Unterscheidung zu einer objektiven, wissenschaftlichen Bestimmung nichts. Es fällt ferner die andre vage Erklärung fort, „daß es . . . in der That nur der außerordentlich hohe Grad von Geschwindigkeit ist, welcher diese Erscheinung zu einer eminent transitorischen macht“, (S. 68 f.): was ist „außerordentlich schnell“? Es fällt fernerhin der Widerspruch dieser Bestimmung mit dem Gesetze fort, welches S. 64 gegeben wird: „Nicht auf den Grad der Geschwindigkeit an und für sich kommt es an, sondern auf das Verhältnis zwischen der Zeitdauer der Erscheinung und ihrer Schnelligkeit“. Der, so wie er dem Auge erscheint, als zackige Linie gemalte Blitz und die durch ihn erregte Helligkeit stehen in ununterbrochenem Zusammenhang: mit dem Blitze, dessen rasches Verschwinden jeder kennt, auch wenn der gemalte Blitz vor unserem Auge bleibt, muß natürlich auch die durch ihn veranlaßte Helligkeit verschwinden. Wollte dagegen der Maler ein Wetterleuchten malen, so würde nichts uns andeuten, daß die Helligkeit eine momentane ist, sondern sie erschiene als bleibende und der Charakter der Erscheinung wäre ein andrer — es wäre kein Wetterleuchten mehr, es fehlte die Andeutung der Notwendigkeit der Bewegung: also kann der Maler zwar den Blitz, aber nicht das Wetterleuchten darstellen (S. 66). Das intermittirende Achselzucken, welches in einem wiederholten Heraufziehen und Hinabsenken der Achseln besteht, kann der Maler nicht andeuten; ein einmaliges bedenkliches Heraufziehen der Achseln kann er sehr gut verwenden: also nicht weil „diese Bewegung des Achselzuckens eine so schnelle“ ist, „daß sie sich der Darstellung entzieht“ (S. 72) — ist sie obendrein notwendig immer schnell und was heißt „schnell“? —, sondern weil sie eine intermittirende ist, nicht aber weil sie „zugleich eine aus so wenig Momenten zusammengesetzte“ (S. 72) ist — wie lange darf man mit den Achseln zucken? und wird sie darstellbar, wenn sie aus vielen Momenten besteht? —, entzieht sie sich der Bildkunst. Es kann allerdings „der Schlag mit dem Schwerte oder mit dem Hammer dargestellt werden“ (S. 72), aber freilich nicht „wirklich“, weil dazu eine Zeitdauer gehört, welche die Bildkunst nicht zur Verfügung hat, und eine Bewegung, die ihr totes Material nicht „wirklich“ ausführen kann. Aber so darstellen, wie sie überhaupt darstellen kann, wie sie den Hammer und das Schwert selbst darstellt, d. h. andeutet, kann sie auch diese Bewegung darstellen, und es ist tausende von Malen geschehen, bis endlich Blümner das große Wort spricht, daß sie darzustellen „unmöglich ist; man kann den Augenblick vorher, wo Waffe oder Werkzeug geschwungen ist, oder auch den Augenblick nachher, wo sie niederfallen oder ihr Ziel treffen, nicht aber die Bewegung des Schlages oder Stoßes selbst bildlich wiedergeben“ (S. 72). Heißt das nicht den Herakles loben, den niemand tadelt? Denn auch Lessing thut es nicht; er verwendet seinen Satz, daß Erscheinungen, welche „plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden“, wenn sie durch die bildende Kunst eine „Verlängerung“ erhalten, widernatürlich werden, für seinen ganz spe-

ziellen Zweck: nachzuweisen, daß die griechische Kunst die Leidenschaft zum Behufe der Darstellungen herabgestimmt habe; er führt ihn aber nicht als Gegenstand der Untersuchung weiter; er leugnet zu dem in keiner Weise die Fähigkeit der Kunst, eine Bewegung anzudeuten, was für die Bildkunst „darstellen" heißt. Er sagt vielmehr ganz ausdrücklich, was Blümner zwar anführt (S. 75), aber nicht zu seiner Erkenntnis verwertet: „Die Kunst thut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt" — womit der Gegensatz von „wirklich darstellen" und „andeuten" innerhalb der Kunst hinfällig ist. Es handelt sich vielmehr um eine ununterbrochene, vom Anstoß bis zum Ende fortdauernde Bewegung im Gegensatz zu der unterbrochenen, immer neuen Anfang voraussetzenden Bewegung. Diese letztere entzieht sich der Bildkunst, weil diese nur einen Moment zur Verfügung hat; die erstere entzieht sich ihr nicht, vorausgesetzt, daß der Raum, in welchem die Bewegung stattfindet, ein zwischen Beginn und Ende deutlich unterscheidbarer ist, weil nur in diesem Falle die Raumvorstellung in die Zeitvorstellung umgesetzt werden kann. Was sich dem Auge überhaupt entzieht, ist auch nicht für das Auge darstellbar, wie der Funke, welcher die Erscheinung der Blitzlinie verursacht: diese ist längst dargestellt worden, ehe man wußte, daß dem Blitz ein elektrischer Funke zu Grunde liegt (Vgl. S. 65). Nicht er, sondern das, was man sieht, ist Gegenstand der Darstellung. Bei dem trabenden oder galoppirenden Pferd werden die Beine nicht gesetzt, wie das Tier sie thatsächlich setzt, sondern so, wie sie von uns gesehen werden und wie sie daher auch die Bewegung wieder andeuten können (S. 78). Es kommt aber nicht darauf an, daß der Moment, welchen der Künstler wählt, ein solcher sei, welcher thatsächlich einen Moment der Ruhe enthalte.

Veit Valentin.

(Schluß folgt.)

Ausstellung von Werken Julius Hübners in Berlin.

Um das Gedächtnis seines im November vorigen Jahres verstorbenen Vaters zu ehren und die Bekanntschaft mit den Werken desselben weiteren Kreisen zu vermitteln, hat der Lehrer an der königl. Akademie der Künste in Berlin, Eduard Hübner, im Lokale des Vereins Berliner Künstler eine Ausstellung veranstaltet, welche zwar nur vierzig Ölgemälde und etwa zweihundert Zeichnungen, Studien, Aquarelle u. s. w. umfaßt, gleichwohl aber geeignet ist, ein ziemlich vollständiges Bild von der künstlerischen Physiognomie Hübners und seiner außerordentlichen Vielseitigkeit zu geben. Nach der Angabe des Katalogs hat Hübner allein etwa zweihundert Ölgemälde geschaffen, deren größter Teil sich in öffentlichen Sammlungen und im Auslande befindet. Die Ausstellung enthält also nur den fünften Teil derselben. Doch sehen wir gerade eine Anzahl von Werken, welche für seinen künstlerischen Entwickelungsgang besonders charakteristisch sind: seine Erstlingsarbeiten: „Boas und Ruth", den „Fischerknaben", „Roland in der Höhle der Räuber" nach Ariosto, welche Hübners Ruf begründeten und ihm eine gewisse Popularität auch über Düsseldorf hinaus verschafften, wo er zu den gefeiertsten Sternen der alten Plejade gehörte, dann den „Simson, der die Säulen des Tempels umstürzt", die „Große Babel auf dem Drachen" und die „Geißelung des Stephanus", jene umfangreiche Komposition aus den Jahren 1867—1870, auf welcher er den Versuch machte, seine ideale Formenbildung mit einem Kolorit von venezianischem Charakter zu verschmelzen.

Der dem Meister in Nr. 13 der Kunstchronik gewidmete, ausführliche Nekrolog läßt dem Berichterstatter nicht mehr viel zu sagen übrig. Wie uns ein Vergleich der dem Katalog vorausgeschickten, offenbar von der Hand des Sohnes verfaßten Biographie mit jenem Nekrologe gezeigt hat, sind die einzelnen Daten desselben durchaus korrekt und zuverlässig, wie auch die Bemerkungen über Hübners künstlerische Richtung und den Umfang und die Grenzen seiner Begabung durch unsere Ausstellung nur bestätigt werden. Hübner hatte ebensowenig wie sein Lehrer Wilhelm Schadow und seine Mitstrebenden und Genossen Sohn, Hildebrandt, Bendemann, Mücke und Lessing von der Natur die Mitgift des Genies erhalten. Bei Lessing spricht sich eigentlich nur in seinen Landschaften ein etwas kräftigeres und ursprünglicheres Naturell aus; bei Hübner geht jedoch ein kühler, akademischer Zug durch seine gesamten Schöpfungen. Er mußte seine mühsam schaffende Phantasie gewissermaßen erst künstlich befruchten und ließ sich demnach meist durch litterarische Hilfsmittel inspiriren. Er war ein kenntnisreicher, geist- und geschmackvoller Mann, welcher zwar niemals etwas Verfehltes zu stande gebracht hat, aber auch niemals durch seine künstlerischen Schöpfungen hinzureißen und zu erwärmen vermochte. Nach seinen ersten Düsseldorfer Gemälden, welche damals der allgemeinen romantischen Zeitstimmung begegneten und deshalb lebhafte Bewunderung und Anerkennung fanden, ist er nicht wieder über den Kreis einer verhältnismäßig kleinen Gemeinde von feingebildeten Kunstfreunden hinaus verstanden worden. Diese wußten seine Begeisterung für die Romantik und sein unverbrüchliches Festhalten an den Traditionen der älteren Düsseldorfer Schule um so höher zu schätzen, und deshalb konnte Hübner fast bis an sein Lebensende seine künstlerische Thätig-

keit fortsetzen, deren Erzeugnisse stets Verehrer und Käufer fanden.

Aus seinen zahlreichen Studien und Zeichnungen, besonders aus seinen in Bleistift und Kreide ausgeführten Bildnissen ergiebt sich, daß er mit der Natur auf das innigste vertraut war und daß ihm keineswegs die technische Fähigkeit abging, um, wenn er es gewollt hätte, mit den modernen Realisten wetteifern zu können. Aber er war mehr Dichter als Maler, einer von der alten Schule, welcher die Form nur insoweit gelten ließ, als sie ihm zum Ausdruck eines Gedankens diente. Man darf nicht jedes seiner Werke unter dem kalten Lichte der Gegenwart betrachten, sondern in historischem Zusammenhange mit der Zeit seiner Enstehung, wie überhaupt Hübners Bedeutung eine überwiegend historische ist. Die Ausstellung seiner Werke liefert demnach wirklich, wie der Katalog sagt, „zu einer künftigen geschichtlichen Würdigung der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts“ einen dankenswerten Beitrag.

Die Ausstellung hat übrigens nicht in der Nationalgalerie, der üblichen Stätte für derartige retrospektive Ausstellungen, stattfinden können, weil das oberste Stockwerk gegenwärtig von einer anderen Ausstellung eingenommen wird und nach Beendigung derselben zur Aufnahme der in den Staatsbesitz übergegangenen gräflich Raczynski'schen Gemäldegalerie hergerichtet werden muß. A. R.

Kunstlitteratur.

Strele, Karl, Handbuch der Porzellan- und Glasmalerei. Vierte, gänzlich neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Dr. Emil Tscheuschner. Weimar, Voigt. 1883.

Mit dem zunehmenden Interesse an keramischen Dingen hält die Kenntnis der Technik durchaus nicht gleichen Schritt. Viele Liebhaber von Porzellan z. B. haben keine Ahnung, welche Reihe oft sehr schwieriger technischer Prozeduren dazu gehört, eine bemalte Porzellankanne herzustellen. Das Buch von Strele dürfte sich — obwohl es in erster Linie für Fachleute, d. h. Techniker, bestimmt ist — in seiner neuen Bearbeitung als durchaus geeignet erweisen, über die technischen Vorgänge auf keramischen Gebiet unter den Liebhabern die nötigen Kenntnisse zu verbreiten. Durch Einfügen kurzer historischer Abschnitte sowie ästhetischer Betrachtungen an den geeigneten Stellen hat der Herausgeber versucht, die für den Laien oft ermüdenden technischen Auseinandersetzungen bequem genießbar zu machen. Auch der ausübende Liebhaber wird reichlich Belehrung finden, und es ist gerade den von dieser Seite etwa zu stellenden Anforderungen auf das ausgiebigste Rechnung getragen, u. a. durch Hinzufügen einer farbigen Tafel. So mag das Buch an dieser Stelle den Freunden der Keramik warm empfohlen sein! P.

Von Anton Springers Raffael und Michelangelo befindet sich eine zweite Auflage unter der Presse, welche in zwei Oktavbänden im Seemannschen Verlage erscheinen wird.

Reinhart über Chodowiecki. Die wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung vom 8. März a. c. enthält einen Aufsatz von W. Roßmann, welcher sich auf die Reinhart-Biographie von O. Baisch (Leipzig, Seemann) bezieht. Die Mitteilungen aus dem Briefwechsel Reinharts erhalten dabei eine interessante Ergänzung durch den Abdruck eines Briefes, welchen der Maler an den Verlagsbuchhändler Göschen in Leipzig am 6. Mai 1787 richtete. Derselbe lautet: „Wegen der Herausgabe von Göthens Schriften fiel mir unterwegens ein Gedanke ein, den Sie überlegen sollen. Schikken Sie Chodovieky denn elenden Quark zurück er mus nicht glauben daß die Leute so dum sind diese Excremente für gute waar zu nehmen und suchen Sie, daß Angelica Kaufmann ihnen ein paar eigenhändig radirte Blättgen zu Werthers L. liefert. Sie hat schon mehr radirt. Jst eine billige und gefällige Frau, und sie haben iezt gute Gelegenheit es zu erlangen da Göthe selbst in Jtalien ist. Sie geben dadurch wegen der Neuheit der Sache ihrem Werke einen grosen Reiz und Ruf und sichern es desto mehr für Nachdruck. Angelica ist sehr bekannt und geschäzt, und ihr Styl ist der eigentliche für solche Szenen. Folgen Sie meinem Rat es wird Sie gewis nicht reuen. Doch überlegen Sie es erst, es kommt auf ein paar Monathe [nicht] an. Schreiben Sie selbst an Sie — Sie ist eine teutsche und wird gewis mit Freude dem schönen großen teutschen Genius ein zierliches Kleid anziehn helfen.“

Nekrologe.

B. **Franz Hengsbach**, Landschaftsmaler in Düsseldorf, ist daselbst am 25. Februar gestorben. Er war 1814 in Werl in Westfalen geboren, bezog 1833 die Düsseldorfer Akademie, wo er sich unter J. W. Schirmers Leitung ausbildete, und verließ sie 1840, um sich ein eigenes Atelier einzurichten. Mit Vorliebe wählte er zu seinen Bildern Motive aus den Hochgebirgsgegenden Tirols, des Salzkammerguts, Oberbayerns und der Schweiz, wo er namentlich die blühenden Thäler und Seegestade aufsuchte. Seine Auffassung war eine vedutenmäßige, seine Behandlung nicht immer von gleichem Wert, aber ansprechend, und seine Arbeiten haben oft Beifall gefunden. Hervorzuheben sind: „Der Staufen bei Salzburg“ (1842) — „Mühle in Tirol“ (1846) — „Wasserfall in Oberbayern“ (1850) — „Limburg an der Lenne bei Mondenschein“ — „Abend am Lago Maggiore“ (1880) — „Lausanne und der Genfer See“ u. a. Hengsbach war bis zuletzt thätig und stand in allseitiger Achtung.

Todesfälle.

J. E. **Der päpstliche Architekt Fontana**, welcher von Leo XIII. vor einigen Jahren nach der Entlassung des Architekten Martinucci zum Architekten der apostolischen Paläste ernannt worden war, ist kürzlich in Rom gestorben.

Kunsthistorisches.

J. E. **Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum** in Rom haben im März an der Nordseite der Basilica Giulia zu der Entdeckung des Fundaments eines Triumphbogens geführt, der von den Archäologen für jenen des Kaisers Tiberius angesehen wird. Derselbe hatte sich, nach dem Überresten zu urteilen, nicht auf der Via Sacra, sondern auf dem Vico Jugario befunden. Auch andere Fundamente treten zu Tage in der Nähe der obenerwähnten, welche auf die Restaurirungen hinzuweisen scheinen, welche der Präfekt der Stadt Rom Vetius Probianus im vierten Jahrhundert an der Basilica Giulia vornehmen ließ.

Kunstvereine.

Rgt. **Der Münchener Kunstverein** hat im 59. Jahre seines Bestandes einen Zuwachs seiner Mitglieder von 5177 auf 5326 zu verzeichnen; im Laufe des Geschäftsjahres 1882 waren in seinen Räumen nicht weniger als 4123 Kunstwerke ausgestellt. Zur Verlosung wurden 137 Kunstwerke um die Gesamtsumme von 69735 Mark und für die Vereinsgalerie ein Bild von F. Kirchbach „Herzog Christof der Kämpfer an der Leiche des letzten Abensbergers“ um 3500 Mark angekauft. Als Vereinsgeschenk kam ein Kupferstich von Barfus nach Defreggers Bild „Die Brüder“ zur Verteilung, und für das Jahr 1883 ist ein Kupferstich von Tob. Bauer in Nürnberg nach Franz Adams berühmten „Reiterangriff bei Floign (Sedan)“ gewählt. Die Finanzlage des Vereins ist eine so günstige, daß eine baldige Entlastung des Vereinslokals von Hypothek-Schulden zu erwarten steht. — Die Ausstellungen im Kunstvereinslokale seit Anfang Februar waren zwar stark beschickt, boten aber mit wenigen Ausnahmen nur geringes Interesse. Vor allem muß ein Bild von Eduard Grützner „In der Klosterschäfflerei“ genannt werden, das sich ebenso

durch solide Mache und treffliches Kolorit als durch gesunden, harmlosen Humor bemerkbar macht. Die Scene spielt in einer behaglichen Ecke der der Klosterschäfflerei zugewiesenen großen gewölbten Halle. In derselben haben sich der Oberschäffler des Klosters, ein rüstiger Mönch, und zwei weltliche Gehilfen zum Frühtrunke niedergelassen, den ein dienender Bruder samt einem mächtigen Wecken Brod und Rettigen schmunzelnd herbeibringt, während weiter hinten im Gewölbe zwei Schäffler um ein eben im Entstehen begriffenes Faß, in dem ein lustiges Feuerchen brennt, ihren Rundgang machen. Wopfner brachte ein köstliches Bildchen „Zur Taufe". Es sind ein paar Zwillinge, welche ihre erste Reise in die Welt machen, und diese geht in unserem Falle über den schönen Chiemsee. Der Vater der Täuflinge ist ein stattlicher Bauer, aber bereits stark über die Jugendjahre hinaus und hat bereits früher Vaterfreuden erlebt, wie wir aus einer neckisch-strafenden Gebärde der Gevatterin entnehmen können. Das nicht zu unterschätzende Verdienst des Bildes ist die herzgewinnende, ungekünstelte Anmut der von brutalem Naturalismus und verhimmelndem Idealismus gleich weit entfernten Darstellung eines echt humoristischen Gedankens. Als eine durchweg originelle Arbeit von anmutigster Wirkung erweist sich eine winterliche „Dorflandschaft" von Theodor Schütz. Man darf an die eigenartige Kompositionsweise dieses feinfühligen Künstlers nicht den gewöhnlichen Maßstab legen, noch an die Art und Weise seiner minutiösen Durchbildung sowohl der landschaftlichen Elemente, als der Figuren. Sein Dorf hat er auf hügeligem Terrain aufgebaut, und dessen Bewohner bewegen sich in den Gassen nicht minder lebenswahr als der auf dem freien Platze vor dem stattlichen Wirtshause haltende Frachtwagen mit dem typischen Fuhrmann; alles und jedes ist mit liebenswürdigster Naivetät empfunden und zur Anschauung gebracht. Wäre es üblich, in der Landschaftsmalerei von einer Kleinkunst zu reden, so müßte Theod. Schütz als hervorragender Kleinmeister genannt werden. Schließlich wäre noch eines prächtigen „Abends" von Christian Mali zu gedenken und der von Fräulein Hegg in Nizza mit Meisterschaft in Wasserfarben gemalten „Rosen".

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **Das Louvre** hat jüngst aus einer im Hôtel Drouot zum Verkauf gelangten Privatsammlung um den Preis von 6500 Frcs ein Bildnis erstanden, als dessen Meister mit Wahrscheinlichkeit François Clouet, gen. Janet, (1541—1571) angenommen wird. Ein alter Vermerk auf der Rückseite der Tafel bezeichnet Jean de Bourbon-Vendée, Grafen von Enghien (geb. 1528, gefallen in der Schlacht von St. Quentin 1557), einen Oheim Heinrichs IV., als den Dargestellten. Die Tafel trägt das Siegel, womit Colbert die Schätze seiner Galerie bezeichnete; später war sie auch im Besitz des Malers Ingres. Sie zeigt das Brustbild eines jungen Mannes von blühender Gesichtsfarbe und mit sprossendem Bart, das sich von lichtblauem Grunde wirkungsvoll abhebt. Die Zeichnung ist von bewundernswürdiger Präzision, das Kolorit überaus delikat, die Behandlung von miniaturhafter Feinheit und auch nur von solchen Dimensionen, — was nicht überrascht, da bekanntlich der Meister im Miniaturbildnis ebenso ausgezeichnet gewesen, wie in lebensgroßen Darstellungen. Überdies ist das kleine Meisterwerk von untadeliger Erhaltung und bewahrt in der lichten Harmonie seiner Töne fast die Frische eines Aquarells. Was nun die Attribution anlangt, die allerdings bei Clouet ihre Schwierigkeiten hat, so darf nicht verschwiegen werden, daß unser Bild gerade im Kolorit und in der Pinselführung ganz merklich von beglaubigten Werken des Meisters, wie den Porträts Karls IX. und Elisabeths von Österreich im Louvre und dem Miniaturbildnis Franz II. in Antwerpen, abweicht, weshalb dessen Taufe, jedenfalls so lange mit Reserve aufzunehmen ist, bis sich durch anderweitige ikonographische Beweise die Identität der dargestellten Persönlichkeit ergeben haben wird. — Bei dieser Gelegenheit sei auch des Erwerbs eines Crayonbildnisses von Ingres, ein Fräulein Boinnard darstellend, erwähnt, das für dieselbe Sammlung aus dem Nachlaß des Malers Lehmann um den Preis von 5000 Frcs. erworben wurde.

† **Die Königl. Akademie der bildenden Künste in Kassel** hat in neuerer Zeit in verschiedenen Richtungen sehr verdienstliche Leistungen aufzuweisen und dokumentirt so in erfreulicher Weise die Fortschritte, welche die Anstalt seit ihrer Reorganisation gemacht hat. Wiederholt hatten wir schon auf den jährlichen Ausstellungen der Schülerarbeiten Gelegenheit hiervon Notiz zu nehmen. Die malerische Ausstattung des Regierungsgebäudes mit Decken- und Wandgemälden seitens der Professoren, wie nicht minder die Ausstellung des Kunstvereins, welche zahlreiche Werke der Lehrer und Schüler der Anstalt enthält, geben Zeugnis von dem vielseitigen Streben, welches jene beseelt. Was insbesondere die permanente Ausstellung betrifft, so sahen wir daselbst in letzter Zeit vorzügliche Werke sowohl im landschaftlichen wie im Porträtfach; in letzterem namentlich Arbeiten von Schneider, Wischebrink, Kleinschmidt, Fräulein Eysel. G. Bohlender hatte eine vortreffliche Winterlandschaft, E. Neumann eine „Nordische Nacht", Fräulein Schepp ein meisterhaft behandeltes Stillleben ausgestellt, Leistungen, zu denen wir dem genannten Kunstinstitut nur Glück wünschen können.

Vermischte Nachrichten.

*** **Verleihung von Kunstwerken aus der Berliner Nationalgalerie.** Der „Deutsche Reichsanzeiger" veröffentlicht folgende Bekanntmachung des Kultusministers von Goßler: „Erwägungen verschiedener Art haben in neuester Zeit zu einer Erweiterung der Bestimmungen über die Aufstellung der für den Staat erworbenen Werke zeitgenössischer deutscher Künstler geführt, zu deren Aufnahme die Nationalgalerie bestimmt ist. Einerseits mehren sich von Jahr zu Jahr die Wünsche aus der Provinz, durch Darleihung und längere Überlassung solcher Kunstwerke des Genusses und Studiums derselben teilhaftig zu werden, andererseits gebietet der schon sehr fühlbar werdende Raummangel im Nationalgaleriegebäude aushelfende Maßnahmen. In Würdigung dieser auf das gleiche Ziel der Ermöglichung freieren Gebarens mit dem staatlichen Kunstbesitz hinführenden Umstände und in Rücksicht darauf, daß es im allgemeinen Interesse nur vorteilhaft sein kann, wenn die ästhetische Wirkung mustergiltiger moderner Kunstwerke möglichst nach außen getragen wird, andererseits aber eine Ergänzung der Sammlungsräume für moderne Kunst in Berlin nur im Zusammenhang mit den für die königlichen Museen überhaupt ins Auge gefaßten Erweiterungsbauten bewirkt werden kann, hat der Minister der geistlichen &c. Angelegenheiten die zur Durchführung geeigneter Maßregeln erforderliche Ermächtigung erbeten. Se. Majestät der König haben diesem Antrage durch nachfolgenden Allerhöchsten Erlaß zu willfahren geruht: „„Auf Ihren Bericht vom 4. d. Mts. will Ich Sie hierdurch ermächtigen, unter Genehmigung der in demselben dargelegten Grundsätze, zeitweilig Kunstwerke aus den Beständen der Nationalgalerie unter Wahrung des Eigentums- und Verfügungsrechtes, sowie unter dem Vorbehalt jederzeitigen Widerrufes, auch in anderen öffentlichen dazu geeigneten Gebäuden in und außerhalb Berlins aufstellen und aufbewahren zu lassen. Ich bestimme jedoch, daß neu angekaufte Kunstwerke zunächst längere Zeit in dem Gebäude der Nationalgalerie dem hiesigen Publikum zugänglich gemacht werden. Es muß darauf gesehen werden, daß die Nationalgalerie hierselbst eine einheitliche vollständige Übersicht der Kunstentwickelung der neueren Zeit darbietet und daher bei der Gegenwart erhalten wird; so daß — mit Ausschluß der ursprünglich Wagenerschen Sammlung — mehr ältere Bestände und möglichst von Künstlern, die durch mehrere Werke vertreten sind, zeitweise aus dem Galeriegebäude zu dem gedachten Zwecke entfernt werden.

Berlin, den 11. Dezember 1882. Wilhelm.""

Demzufolge ist nunmehr seitens des Ressortministers als Grundlage für die Handhabung der maßgebenden Bestimmungen das nachfolgende Regulativ erlassen worden: § 1. Die Ausleihung von Kunstwerken aus der Königlichen Nationalgalerie und deren Unterbringung in andere Gebäude in und außerhalb Berlins erfolgt nur auf Zeit und widerruflich. Die Ausleihung, wie der Widerruf erfolgt seitens der Direktion der Nationalgalerie mit Genehmigung des Ministers der geistlichen &c. Angelegenheiten. § 2. Die Unterbringung der Kunstwerke darf nur in solchen Gebäuden erfolgen, welche in Bezug auf Konstruktion, Feuersicherheit und

sonstige Beschaffenheit der Wände, wie der übrigen wesentlichen Bauteile, zu Bedenken keinen Anlaß geben. § 3. Beim Ein- und Auspacken, sowie beim Aufstellen der Kunstwerke in ihrem neuen Bestimmungsort soll thunlichst ein mit diesen Arbeiten vertrauter Sachverständiger nach Bestimmung der Direktion der Nationalgalerie zugegen sein. § 4. Beim Aufhängen von Bildern ist zu bewirken, daß dieselben nicht unmittelbar auf die Wand gebracht, sondern durch kleine Zwischensatzstücke derart von derselben isolirt werden, daß die Luft zwischen Bild und Wand zirkuliren kann § 5. Gemälde dürfen nur an Zwischenwänden, nie an den Umfassungsmauern eines Gebäudes aufgehängt werden und sind durch geeignete Vorrichtungen gegen die direkte Einwirkung des Sonnenlichtes, sowie nach Befinden auch gegen direkte Berührung wirksam zu schützen. § 6. Es ist dafür Sorge zu tragen, daß eine regelmäßige wöchentliche Reinigung der Kunstwerke durch leichtes Abstäuben mit Federwedeln vorgenommen wird, die nach dem Modell der in der Nationalgalerie gebräuchlichen auf Kosten der Empfänger zu beschaffen sind. Anderweitige Reinigungen, sowie irgend welche Restaurationen, Auffrischung oder Erneuerung des Firnisses, Ausbesserung etwaiger Beschädigungen rc. dürfen nur nach eingeholter Genehmigung der Direktion der Nationalgalerie und nur nach deren Anweisung ausgeführt werden. § 7. Über jede, auch die geringste Beschädigung des Kunstwerks ist ein Protokoll aufzunehmen und dasselbe unverzüglich der Direktion der Nationalgalerie zu übersenden. § 8. Jährlich einmal ist seitens der Verwaltung des betreffenden Gebäudes eine Mitteilung über den Zustand jedes entliehenen Kunstwerkes an die Direktion der Nationalgalerie zu richten. § 9. Werden Kunstwerke an andere Personen als den Staat leihweise überlassen, so haben die Empfänger a. die Kosten der Verpackung, des Hin- und Rücktransports, sowie der Versicherung während desselben, b. die Kosten der Versicherung gegen Feuersgefahr und c. die Kosten für die während der Besitzzeit erforderlich gewordenen Reparaturen zu tragen. Die Versicherung in den Fällen a. und b. ist in Höhe des von der Direktion der Nationalgalerie festzustellenden Wertes des Kunstwerks zu bewirken. § 10. Der Direktion der Nationalgalerie bezw. deren Kommissaren ist jederzeit der Zugang zu den betreffenden Kunstwerken behufs der Kontrole über die pünktliche Erfüllung der obigen Vorschriften seitens des Empfängers zu gestatten.

⊙ **Über den Verkauf der Silberarbeiten des Warburger Meisters Anton Eisenhoit**, welche sich im Besitze des Grafen von Fürstenberg-Herdringen befinden, waren vor einiger Zeit Verhandlungen mit der preußischen Staatsregierung angeknüpft worden. Bevor dieselben jedoch zum Abschluß gediehen waren, entstand ein Aufschub, weil von Paris aus, wie man sagt, von Rothschild, ein höheres Gebot gemacht worden war. Wie wir erfahren, ist die Angelegenheit vor kurzem dahin erledigt worden, daß diese Meisterwerke Deutschland erhalten bleiben. Die Fürstenbergschen Agnaten haben dieselben nämlich als zum Fideikommiß der Familie gehörig erklärt. Ohne die Genehmigung des Königs von Preußen kann ein Verkauf der Eisenhoitschen Arbeiten in Zukunft nicht mehr erfolgen.

⁎⁎ **In betreff der Manuskripten-Sammlung des Lord Ashburnham** erfährt die Times, daß die Verwaltung des Britischen Museums beschlossen hat, der englischen Regierung den Ankauf der Sammlung zu empfehlen. Die französischen Bevollmächtigten haben nur zwischen 160 und 170 Nummern ausgesucht, von denen sie nachweisen können, daß sie unrechtmäßigerweise aus französischen Bibliotheken entfernt wurden, und deren Ankauf für den Preis von 24000 Pfd. Sterl. sie ihrer Regierung empfehlen wollen. Unter diesen ausgewählten Nummern befinden sich hauptsächlich alte Handschriften, wissenschaftliche Korrespondenzen in französischer Sprache und der wertvolle Pentateuch. Die Hauptstücke der Sammlung, besonders die Florentinischen Handschriften, die Dante-Ausgaben und die große Romanzen-Sammlung würden der englischen Regierung verbleiben.

J. E. **Das Festprogramm der Raffaelfeier in Urbino** meldet, daß der frühere Ministerpräsident Minghetti in der dortigen Akademie am 28. März die Festrede halten wird, welcher der Vortrag einer besonders vom Maestro Lauro Rossi komponirten Hymne folgen soll. Am 29. findet eine zweite Festsitzung statt, in welcher der Senator Terenzio Mamiani über den großen Künstler sprechen wird. Beiden Sitzungen werde der italienische Unterrichtsminister Baccelli sowie bereits in Urbino angemeldete Deputationen aus Paris und Wien beiwohnen. Im Theater werden Galaaufführungen stattfinden; ferner soll es öffentliche Vergnügungen für das Volk und mehrere Banketts geben. Während der Festtage werden die eingegangenen Entwürfe zum Raffaeldenkmal in Urbino ausgestellt. Schließlich will man auch den 6. April, den Todestag Raffaels, feierlich durch eine außerordentliche Sitzung der Akademie begehen, in welcher der Professor Gramantini die übliche Rede halten wird.

J. E. **Bei der Abtragung der beiden Bernini'schen Eselsohren am Pantheon** in Rom wurden zunächst die darin befindlichen Glocken, für welche die beiden Türmchen gebaut wurden, abgenommen. Man fand auf denselben folgende Inschriften:

JESVS XPS REX
gloria venit in pace devs et homo
XPS vincit
XPS regnat XPS imperat
XPS ab omni malo defendat
Ad lavdem S. Mariae ad Martyres et omnivm
SS. Rotvndae Vrbano VIII et Antonio praet.
pro Vicario as. campanvm refvsvm
Canonicis mandantibus — A. D. MDCXXXIII.

—

FRANCVCCIVS DE FRANCVCCIS
Sanseverinensis X. F.

Ferner:

Sanctvs devs
Sanctvs immortalis
Sanctvs fortis
Verbvm caro factvm est habitavit in nobis

—

Veteri liqvato aere novam restitvit
formam capitvlvm an. repar. sal.
MDCCXXIII.

Endlich:

Aes sacrvm
impia manv ablatvm confractvmqve
in rervm pvblicarvm pertvrbatione
Deipara opitvlante coelitibvsqve omnibvs
pace composita
apostolicarvm aedivm praefectvs
JACOBVS CARD. ANTONELLIVS
ampliorem formam restitvendam
cvravit an. MDCCCL

—

Lvigi Lvcenti fonditore romano.

⁎⁎ **Prozeß gegen die Verwaltung des Künstlerhauses in Wien.** Der Kunsthändler Adolf Ackermann in München hat in Form eines Cirkulars einen „Protest gegen das Gebaren der Wiener Künstlerhaus-Verwaltung und einen freimütigen Appell an die gesamte Künstlerwelt und an die Presse" gerichtet, in welchem er mitteilt, daß ihm ein Pastellgemälde von Bruno Piglhein im Werte von 1000 Mark durch Ausstellung im Künstlerhause in Wien zerstört worden, diesen Vorwurf in längerer Ausführung begründet, gegen das Gebaren der Verwaltung gegenüber den Ausstellern öffentlich Protest erhebt und die Aufnahme des Prozesses wegen Entschädigung gegen die Künstlerhaus-Verwaltung ankündigt. Man darf auf den Ausgang dieser Streitsache um so gespannter sein, als das Reat die gesamte Künstler- und Kunsthändlerwelt in ihren eigensten Interessen berührt. Wenn auch in anbetracht, daß die Statuten des Künstlerhauses in Wien in keinem Falle Schadenersatz gewähren, die Aussicht, daß der Kläger zu seinen Entschädigungsansprüchen gelange, eine ziemlich geringe zu sein scheint, so mag doch bei der Verhandlung des Prozesses eine kleine cause célèbre des Kunstverkehrs und des Ausstellungswesens an den Tag treten, die einer gewissen heilsamen Wirkung auf verschiedene Mißstände des letzteren sicher nicht entbehren wird. (Wie unvorsichtig man in Wien mit Kunstwerken umgegangen ist, beweist unter anderen die Thatsache, daß Gallaits Kolossalgemälde, „Die Pest von Tournay" einen großen Riß erhalten hat.)

Vom Kunstmarkt.

Leipziger Kunstauktion von Alexander Danz. Am 9. April kommt die von Dr. L. Heyden in Freiburg i. S. hinterlassene kunstwissenschaftliche Bibliothek und eine Sammlung von Kupferstichen aus Leipziger Privatbesitz zur Versteigerung. In der letzteren finden sich viele schöne Grabstichelblätter und manche Kostbarkeiten aus den Werken von Dürer, Lucas van Leyden, Van Dyck, Ostade, Rembrandt ꝛc. Unter den Kunstbüchern seien ein ausgezeichnetes Exemplar von Naglers Künstlerlexikon, Weigel-Zestermanns Anfänge der Druckerkunst und Laborde's Histoire de la gravure en manière noire besonders hervorgehoben.

Inserate.

Bei meiner bevorstehenden Abreise nach Italien bitte ich die geehrten Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen bis auf Weiteres nur an die Verlagshandlung (E. A. Seemann, Leipzig, Gartenstraße 8) adressiren zu wollen.
Wien, 12. März 1883. **Lützow.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

5. April



Nr. 25.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zum Raffaeljubiläum.

H. Mit so reichem Pomp und Glanze wie das vierte Centenarium Michelangelo's ist das Jubelfest Raffaels nicht gefeiert worden. Das ließ sich erwarten. Der große Florentiner lebt doch noch in ganz anderer Art lebendig im nationalen Bewußtsein der Italiener als der Urbinate. Er weckt patriotischen Stolz und mächtige politische Erinnerungen, während Raffaels Ruhm doch nur in künstlerischen Kreisen strahlt. Dazu kommt der Schauplatz der Feier, bei Michelangelo das herrliche Florenz, bei Raffael das abgelegene Urbino und gleichzeitig Rom. Die Verdoppelung des Festes mußte notwendig den Glanz desselben vermindern. Nach der vom Weltverkehr abgeschnittenen Bergstadt pilgerten keine zahlreichen Scharen, in Rom wäre der natürliche Schauplatz des Festes der Vatikan gewesen. Der päpstliche Palast ist aber den offiziellen und nationalen Kreisen Italiens versperrt. Über den Verlauf der Feier in Urbino am 28. März liegen noch keine ausführlichen Nachrichten vor. Die kargen Telegramme zählen beinahe ebensoviele Irrtümer als Worte. Wir begnügen uns daher für heute, den litterarischen Widerschein der Jubelfeier zu schildern. Auch hier bemerken wir einen starken Abstand gegen die Michelangelofeier. Diese brachte uns eine umfangreiche Festlitteratur, das Centenarium Raffaels hat, soweit unsere Kunde reicht, eine einzige Festschrift zu Tage gefördert. Unsere Monatsblätter, die Preußischen Jahrbücher, Westermanns Monatshefte u. a., brachten im Laufe des Märzmonates kleine populäre Aufsätze über Raffael, einzelne Zeitungen Festartikel, so z. B. die Kölnische Zeitung eine Rede K. Woermanns, welche seltsamerweise damit beginnt, die (den 28. März und nicht den 6. April feiernden) Festteilnehmer als Menschen, nicht „beraten von strengerer Wissenschaft" hinzustellen. Eine der Bedeutung des Tages entsprechende künstlerische und litterarische Festgabe ging nur von der Gesellschaft für vervielfältigende Künste in Wien aus. Es traf sich glücklich, daß Jacoby's Meisterstich der „Schule von Athen" gerade jetzt zur Publikation gelangte. Die Gesellschaft überreichte denselben durch ihren Kurator Graf Wimpfen dem Sindaco von Urbino bei der Jubelfeier und zugleich mit dem Blatte eine prachtvoll ausgestattete umfangreiche Abhandlung Anton Springers über die „Schule von Athen", welche zunächst als erläuternder Text zu dem Stiche Jacoby's dient. Die Abhandlung ist in den „Graphischen Künsten" publizirt, gleichzeitig auch in besonderer Ausgabe veröffentlicht worden. In der Absicht des Verfassers lag es offenbar, ein in jeder Hinsicht abschließendes Werk zu schaffen. Der eingehendsten Beschreibung der Fresken läßt er eine Erörterung der Raffaelischen Studien und Skizzen, welche sämtlich (auch der Mailänder Karton) in gelungenen Lichtkupferstichen reproduzirt sind, folgen, er geht dann die mannigfachen Deutungen des Bildes in historischer Folge kritisirend durch, giebt seine eigene Erklärung, zählt die älteren Nachbildungen des Werkes, teils der einzelnen Gestalten, teils der ganzen Freske auf, welche gleichfalls (der Apoll und die Philosophie von Marcanton, die Pythagorasgruppe von Agostino Veneziano, der Stich

des Giorgio Mantuano) in Faksimiles beigefügt sind, und wirft schließlich einen Blick auf die Stiche, welche verwandten Inhaltes mit der Schule von Athen sind und früher für Vorarbeiten Raffaels galten (Marco Dente, Caraglio, J. B. Franco). Auch diese werden durch Zinkographien zur Anschauung gebracht. Jedenfalls erscheint in Springers Abhandlung das ganze Material zur Würdigung des Raffaelschen Werkes vollständig gesammelt und hat die Schule von Athen eine litterarische Behandlung erfahren, wie sie so eingehend und umfassend noch keiner Schöpfung der Renaissancekunst zu teil geworden ist.

Laokoonstudien.

(Schluß.)

Welche Konsequenzen die Annahme des „wirklich Darstellens" nach sich zieht, davon giebt Blümner ein sehr merkwürdiges Beispiel (S. 94). Er lobt die Alten, welche nicht galoppirende Pferde durch einen Baumstamm unter dem Bauche unterstützt hätten: „Dieser Baumstamm vernichtet von vornherein die Illusion". Steht er aber zu technischem Zweck unter einem ruhig dahinschreitenden Pferde, so ist das ganz anders: „denn bei diesem ruht die Last des Tiers nicht auf dem Stamm [wozu ist er denn da?], sondern auf den Füßen: wir können uns recht wohl vorstellen, daß das Tier nun eben gerade in aller Ruhe über einen solchen Baumstamm hinwegschreitet"! Es wäre interessant zu wissen, wie es die Vorderbeine bewegt hat, um den Baumstamm zu umgehen, oder ist es in der Quere hergekommen? Auch ist es eine recht geschmackvolle Vorstellung, den Bauch des ruhig über den Stamm wegschreitenden Pferdes doch in so intimer Berührung mit dem Baumstamm zu sehen, daß es sich notwendig die Haut wird schinden müssen. Immerhin wäre es ein Reiterkunststückchen, dessen Zweck man freilich z. B. bei dem Vater Balbus und Sohn nicht recht erkennen kann, das aber einem Cirkus zur Ausführung als Novität empfohlen werden mag.

Steht fest, daß die Bildkunst das Transitorische andeuten d. h. den ihr zukommenden Mitteln entsprechend darstellen kann, steht fernerhin fest, daß die Fähigkeit der Andeutung des Transitorischen sich auf eine kontinuirende Handlung, welche sich ohne neuen Anstoß innerhalb deutlich empfindbarer Raumbegrenzung von einem Anfang zu einem Ende hin bewegt, so fragt es sich, welcher Moment innerhalb der räumlich und zeitlich fortschreitenden Handlung der für die Andeutung geeignetste, oder, wie sich Lessing ausdrückt, der „fruchtbarste", der „prägnanteste" ist. Da nach Lessing nur das fruchtbar ist „was der Einbildungskraft freies Spiel läßt", in dem ganzen Verfolge des Affektes aber kein Augenblick diesen Vorteil weniger bietet als „die höchste Staffel desselben", so schließt er diese höchste Staffel, über welcher „weiter nichts" ist, von der Darstellung aus. Diese höchste Staffel ist bei Laokoon sein Tod, bei Medea der Augenblick der Ermordung der Kinder, also der Moment, in welchem das Begonnene zur Vollendung kommt. Bei dem rasenden Ajas ist es nicht etwa der Höhepunkt der Handlung, sein Wüten gegen die Herde, sondern sein Selbstmord, der Augenblick, in welchem das Begonnene, die Scham und Verzweiflung, zur Vollendung kommt. Deshalb hat ihn der Künstler so dargestellt, wie er den Anschlag übersinnt sich selbst umzubringen, also vor der höchsten Staffel des Affektes. Blümner macht das seltsame Mißverständnis, daß er die von Lessing so deutlich bezeichnete „höchste Staffel des Affektes", über welcher es „weiter nichts" giebt, als gleichbedeutend nimmt mit „dem äußersten Moment einer Handlung" (S. 2), daß er überhaupt den aktiven Begriff „Handlung" und den passiven „Affekt" einander gleichsetzt (S. 5) und dadurch zu der Auffassung kommt, als habe Lessing mit seinem Beispiel des rasenden Ajas zeigen wollen, „daß auch ein späterer Augenblick in diesem Sinn fruchtbar sein könne, indem die arbeitende Phantasie rückwärts geht" (S. 5), und daß er weiter unten hinzufügt, es komme darauf an „daß der fruchtbare Moment die höchste Staffel des Affektes ausschließt; sonst kann sowohl ein der Zeit nach dieser vorhergehender als ein ihr folgender Augenblick für die Kunst geeignet sein". Nach Lessing, welcher Handlung und Affekt unterscheidet, folgt aber auf die höchste Staffel des Affektes überhaupt „weiter nichts" mehr. Dieses Mißverständnis zieht sich durch die ganze Arbeit. S. 20 spricht Blümner von Laokoon, „welcher in der That ja nicht, wie Lessing meinte, eine unter dem Höhepunkte stehende Stufe der Aktion uns vorführt, sondern grade diesen Höhepunkt selbst". Lessing spricht aber nicht von Aktion, sondern von Affekt, und bezeichnet ausdrücklich als die höchste Staffel des Affektes den Tod Laokoons. Ebenso S. 24 bei der Erwähnung des Opfers der Iphigenia: der Höhepunkt des Affektes, dessen letzte Staffel, ist das Opfer selbst: dafür wird ganz einfach wieder „der Höhepunkt der Handlung" gesetzt. Der Lessingsche Grund der Wahl des Momentes ist daher durchaus richtig: bei diesem Augenblick wird unsere Phantasie zur Fortbildung der Handlung angeregt, bei dem vollzogenen Opfer bleibt der Einbildungkraft nichts zu thun übrig, der Augenblick wäre also nicht fruchtbar. Ebenso ist in der Alexanderschlacht der gewählte Moment in der That der „Wendepunkt der Schlacht" (S. 24) und damit der Höhepunkt der Handlung, aber keineswegs „die höchste Staffel des Affektes" welche „die wilde Flucht und

gänzliche Vernichtung des friedlichen Heeres" ist: diese ist aber nicht dargestellt, so daß das Beispiel für Lessing spricht. Infolge dieses Mißverständnisses wird daher die „lessingische Forderung" dahin abgeändert: „es hängt vielmehr bei der Wahl des darzustellenden Augenblicks durchaus von der Beschaffenheit der darzustellenden Handlung selbst ab, ob die höchste Staffel des Affektes, ein vorhergehender oder ein folgender Augenblick sich am besten zur Darstellung eignet" (S. 35). Bei dem sich daran schließenden Beispiele vom Tellschuß wird der Schuß selbst als diese höchste Staffel des Affektes betrachtet und als „eminent transitorische Art der Handlung" von der Darstellung ausgeschlossen, ein Ausdruck, der freilich hier noch gar nicht zu verstehen ist, da die die Grundlage bildende Behandlung des Transitorischen erst im zweiten Teil kommt. Selbstverständlich ist fernerhin der Schuß kein Affekt, sondern eine Handlung, was hier wieder als gleichbedeutend gebraucht wird. Es bleiben daher nur der Augenblick vor und der nach dem Schuß. Der Grund, weshalb gewöhnlich der letztere Moment gewählt wird, liegt viel näher als Blümner glaubt: nicht jeder Schütze, der zielt, trifft auch; erst der Schütze, der den Apfel getroffen hat, ist der Tell. Dies ist auch der Grund, weshalb nicht der Schuß selbst dargestellt wird: es müßte durch einen fliegenden Pfeil geschehen — ein solcher ist darstellbar, nicht aber, daß es ein treffender Pfeil ist. Blümner faßt dann S. 37 seine Regel zusammen. Hier heißt der Höhepunkt der Handlung „der Culminationspunkt der Handlung" und wiederum wird außer diesem selbst auch ein früherer oder ein späterer dem Künstler zur Verfügung gestellt. Die ganze Auffassung des späteren Momentes ist aber erst durch das Mißverständnis von „Höhepunkt der Handlung" und „höchste Staffel des Affektes" entstanden, und Lessing hat nichts damit zu thun. Selbstverständlich bleibt durch eine derartige Erklärung Lessings Gesetz durchaus unberührt. Wenn man Lessing bekämpfen will, muß man ihn erst verstehen. Von dem Kommentator des Lessingschen Laokoon wäre das allerdings zu erwarten. Die Thatsache spricht dagegen.

Veit Valentin.

Nekrologe.

Baron Charles Davillier ist am 1. März, 59 Jahre alt, zu Paris einem Gehirnschlage plötzlich erlegen. In ihm verliert die französische Kunst einen ihrer hervorragendsten Kenner und Sammler, mit dem sich an Vielseitigkeit der Kenntnisse unter den lebenden Fachgenossen wohl nur Eugène Piot messen konnte. Er entstammte einer Pariser Familie und hatte, von frühester Jugend von ausschließlicher Liebe zu den Künsten beseelt, seine ganze Zeit und einen beträchtlichen Teil seines sehr bedeutenden Vermögens darauf verwandt, sich durch Studien, Reisen und Sammeln jene ausgebreiteten Kenntnisse, jenen sicheren Blick und jenes treffende Urteil zu bilden, die ihn als Kenner und Gelehrten von den meisten Sammlern und Kunsthändlern der französischen Hauptstadt unterschieden. In dem Hause, das er in der Rue Pigalle bewohnte, hatte er seine Schätze an Möbeln, Teppichen, Bronzen, Medaillen, Emails, Elfenbein- und Glasarbeiten, Waffen, Majoliken und Schmucksachen — in beiden letzteren Spezialitäten galt seine Sammlung als einzig in ihrer Art — in geschmackvollster Weise aufgestellt und war stets bereit, die sich dafür Interessirenden in seiner freundlich bescheidenen, mitteilsamen Weise mit ihnen bekannt zu machen, oder in zweifelhaften Fällen sein Urteil abzugeben, das bezüglich der Keramik überhaupt, dann der Kleinkünste der Renaissance und besonders jener Spaniens, die er eigentlich erst der Kenntnis erschlossen und deren geschichtliche und technische Entwickelung er auf wiederholten Reisen durch jenes Land aufs gründlichste kennen gelernt hatte, in den Kreisen der Kunstfreunde als maßgebend galt. Die Resultate seiner Studien hat Davillier in einer Reihe von Monographien niedergelegt, die, meist mit großem Aufwand ausgestattet und in sehr beschränkter Auflage gedruckt, bald nach ihrem Erscheinen vergriffen waren und heute zu den Seltenheiten des Büchermarktes gehören. Seine erste Arbeit, die zugleich für die Kenntnis des Gegenstandes grundlegend war, ist die 1861 erschienene „Histoire des faïences hispano-mauresques". Zwei Jahre darauf folgte die „Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseilles et autres fabriques méridionales", — eine Entdeckungsreise in Gebiete, die bis dahin nicht beachtet noch gekannt waren. Als Resultate langjähriger Reisen und Studien erschienen sodann seine Werke über Spanien: zuerst das von Doré mehr phantastisch als lehrreich illustrirte „L'Espagne" (1874), als Übersicht der Denkmäler der Kunst und Industrie des Landes und ihrer Entwickelung noch heute sehr wertvoll; dann „Les Arts décoratifs en Espagne au moyen age et à la renaissance" (1878), ursprünglich als Führer für die einschlägige Abteilung der Trokaderoausstellung des Jahres 1878 verfaßt, aber weit über den augenblicklichen Zweck wertvoll und bedeutend; endlich die „Recherches sur l'orfévrerie en Espagne au moyen age et à la renaissance" (1880), das letztere Werk mit einer großen Anzahl faksimilirter Werkzeichnungen spanischer Goldschmiedeinnungen, insbesondere jener von Barcelona ausgestattet. — Über der Vollendung einer „Histoire de la Céramique en Espagne" hat ihn der Tod ereilt, dagegen war es ihm noch vergönnt gewesen, in den 1882 erschienenen „Origines de la porcelaine en Europe" seine Forschungen, insbesondere über die von den Medici patronisirte früheste europäische Porzellanindustrie, veröffentlichen zu können. Neben mehreren kleineren Arbeiten besitzen wir sodann von Davillier noch ein Buch über den frühverstorbenen spanischen Maler Fortuny, ein schönes Denkmal der innigen Freundschaft, welche die beiden verband. Davillier starb kinderlos; es heißt, die kostbarsten Stücke seiner Sammlung, wie man Gelegenheit hatte sie auf allen retrospektiven Ausstellungen der letzten Jahre zu bewundern — denn auch in dieser Richtung war ihr Eigentümer von seltener Liberalität — seien letztwillig dem Louvre vermacht.

C. v. F.

⊙ **Der Bildhauer Adolf Itzenplitz** ist am 24. März in Berlin gestorben. Im Jahre 1821 in Magdeburg geboren, begann er 1836 seine Laufbahn in Berlin als Steinmetz in der Werkstatt Cantians und ging dann, nachdem er sich für den künstlerischen Beruf entschieden, in das Atelier Ludwig Wichmanns. 1846 unternahm er eine Studienreise, welche ihn durch die Hauptstädte Deutschlands nach Rom führte, wo er bis zur Belagerung Roms durch die Franzosen 1849 blieb. Dann kehrte er nach Berlin zurück und war hier hauptsächlich auf dem Gebiete der Porträtbüste und der architektonischen Dekoration thätig. Er hat u. a. Karyatiden für Häuserfassaden und 1865 einen Merkur in Marmor für die Börse ausgeführt. Im Jahre 1866 stellte er eine über ihrem Gewebe eingeschlafene Penelope aus, welche beifällig aufgenommen wurde. Er hat sich auch als Schriftsteller mit kunstkritischen Arbeiten für Zeitungen versucht und war zuletzt Bibliothekar der Berliner Kunstakademie.

* **Professor Karl Wurzinger**, bekannt durch sein großes, im Belvedere zu Wien befindliches Historiengemälde: „Kaiser Ferdinand verweigert den böhmischen Ständen die Unterschrift", und auch als Bildnismaler geschätzt, ist am 16. März zu Döbling bei Wien im 66. Lebensjahre gestorben. Die Wiener Akademie verliert an dem Dahingeschiedenen eine ihrer tüchtigsten Lehrkräfte. Wurzinger war seit langen Jahren mit der Ausführung eines umfangreichen historischen Bildes beschäftigt, welches er unvollendet hinterließ.

Kunsthandel.

Das von A. v. Heyden komponirte Tafelgeschirr, welches die vereinigten preußischen Städte dem Prinzen Wilhelm als Hochzeitsgabe verehrten, wird demnächst mit allen seinen Details durch eine bei Paul Bette in Berlin erscheinende Lichtdruckpublikation veröffentlicht werden. Das Werk wird 28—30 Tafeln umfassen, die in der Anstalt von A. Frisch in Berlin hergestellt werden.

Kunsthistorisches.

Eine bisher unbekannte Aquarellzeichnung Dürers wurde kürzlich in einer Aldiner Ausgabe des Theokrit entdeckt. Letztere kam in der Sunderland-Auktion in London zur Versteigerung und wurde von dem Buchhändler Quaritch für 15 £ erworben. In dem Auktionskataloge war das Blatt als eine geschickt ausgeführte Aquarellzeichnung erwähnt. Bei näherer Untersuchung fand der glückliche Käufer auf dem Blatte folgende Widmung: „Albertus Durerus Noricus fecit in honorem Bilibaldi Pirkeymerii amici sui optimi 1524." Wahrscheinlich ist dieser Theokrit einer von den 14 Bänden, die Matthäus van Overbeck aus Leiden im Jahre 1634 für 300 Thaler aus der damals noch existirenden Pirkheimer-Kollektion kaufte. (Vgl. v. Eye, Dürer, S. 488.) Die Zeichnung selbst stellt niedrige Hügel mit Gebüsch dar, durch welches sich ein Strom schlängelt. Im Vordergrunde musiziren zwei Schäfer um die Wette, inmitten ihrer Herde von Lämmern und lustig herumspringenden Ziegen. Der eine Schäfer sitzt am Fuße eines Baumes, welcher hoch in den linken Rand des Blattes hinausreicht, und hält eine Geige nebst Bogen in der Hand; der andere steht auf der entgegengesetzten Seite an einen ähnlichen Baum angelehnt und bläst auf einer Flöte. Letzterer ist bartlos, mit einem Schwerte bewaffnet und hat neben sich einen langen, schweren Stock. Ein Hund, der die Zunge aus dem Maule hängen läßt, sieht ihn klug an und scheint der Musik gespannt zuzuhören. Der sitzende Mann ist bärtig und macht den Eindruck eines Porträts; vielleicht ist es dasjenige Dürers selbst. An den Bäumen hängen die bekannten Wappen der Familie Pirkheimers und seiner Frau.

Konkurrenzen.

Bei der Konkurrenz um einen monumentalen Laufbrunnen auf dem Altenmarkte in Köln ist dem Bildhauer Albermann der erste Preis zuerkannt worden. Eingegangen waren 11 Modelle und 13 Zeichnungen. Als Motiv für den bildnerischen Schmuck sollte die Kölner Lokallegende von Jan (von Werth) und Griet dienen. Noch drei andere Entwürfe wurden mit Preisen bedacht; einer derselben stammt von dem Architekten Müller in Düsseldorf, der andere von den Architekten Schreiterer und Bruckmann in Köln, und der dritte hat den Bildhauer Syré in Ehrenfeld zum Urheber. Albermann hat nun kürzlich ein neues Modell für den Brunnen vollendet, da sein Entwurf immerhin manchen Einwürfen der Kritik begegnet war, welche den Künstler zu einer wesentlichen Umgestaltung seines Werkes veranlaßten. Das jetzt auf dem Rathause in Köln ausgestellte neue Modell erscheint sowohl in der architektonischen Gliederung wie in dem bildnerischen Schmuck viel vollendeter und harmonischer als das frühere: das Ganze, im Stil der Renaissance, entsprechend der Zeit des Helden, dem das Denkmal gewidmet ist, baut sich in drei Hauptteilen auf, in schlanker, emporstrebender Form. Der unterste Teil, die Stufen, der Sockel mit den Brunnenbassins, den wasserspeienden Löwenköpfen und dem gequaderten, mit einem gegliederten Sims abgeschlossenen Unterbau, ist im wesentlichen geblieben wie im ersten Modelle, alles aber, was darüber steht, Architekturformen wie Figuren, ist ganz verändert und, wie wir schon sagten, verbessert. Die nächste Abteilung über dem Unterbau ist quadratisch, aber mit übers Eck vorspringenden Säulen und Bekrönungsgesims. Die sehr geschmackvolle Säulenarchitektur folgt dem dorisch-toscanischen Stil, wie er in der Renaissance vielfach vorkommt. Zwischen diesen Säulen erscheinen an der Vorder- und Hinterfronte die beiden Reliefs, welche die beiden Episoden aus der kölnischen Volkssage von Jan und Griet darstellen, und auf den beiden Seitenfronten die sitzenden Figuren des kölnischen Bauern und der Jungfrau auf konsolengestützten Vorsprüngen des Simses über dem Unterbau. Dann folgt das obere Dritteil in schlanker, pilasterartiger Form, bekrönt mit einem reich gegliederten und verzierten Abschluß und darüber an den vier Seiten halbkreisförmige Giebel, zwischen denen sich mit einem Anlauf der Sockel für die Figur des Jan von Werth erhebt, welche das Ganze krönt. An den unteren vier Ecken der dritten Abteilung und über den Säulen übereck sind kleine fischschwänzige Wassergenien angebracht und an den Flächen des Pilasters Kartouchen und Trophäen. (K. Z.)

Die Seconde Société Teyler in Haarlem hat „Die Abfassung eines Kataloges der Stiche aus der Schule des H. Goltzius" zum Thema eines Preisausschreibens gemacht. Die bekannteren Meister wie H. Goltzius selbst, Jac. Matham, Joh. Saenredam und Joh. Müller sollen dabei ausgeschlossen sein, dagegen unter anderen C. Drebbel, Jacob und Julius Goltzius, G. van Breen, C. Cloeck, Jacob de Gheijn, B. und Z. Dolendo behandelt werden. Der Katalog muß von einem Abriß der Geschichte jener Schule begleitet sein. Die Arbeit kann in deutscher, englischer, französischer oder holländischer Sprache abgefaßt werden und muß von einer anderen Hand als der des Autors kopirt sein. Der Einsendungstermin ist auf den 1. April 1885 festgesetzt. Der Sieger erhält eine goldene Ehrenmedaille im Werte von 400 fl. holl.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Aus den Berliner Kunstausstellungen.** Über Berlin hat sich im Laufe des Monats März eine wahre Flut von Kunstausstellungen ergossen, welche die eifrigen Kunstfreunde und die Berichterstatter zu einer ununterbrochenen Hetzjagd genötigt hat: in der Nationalgalerie eine retrospektive Ausstellung, im Kunstgewerbemuseum die Ausstellung der Geschenke zur Silberhochzeit des kronprinzlichen Paares, die der königlichen Porzellanmanufaktur und der Entwürfe zu einer von der Gurlittschen Kunsthandlung ausgeschriebenen Konkurrenz für Bilderrahmen, im Lokale des Künstlervereins die Hübnerausstellung, Spitzers „Avisirter Bahnunfall" und einige andere Gemälde, bei Emil Ph. Meyer & Co in der Taubenstraße 34 Peter Janssens „Kindheit des Bacchus" und bei Gurlitt in der Behrenstraße 29 eine ausgewählte Sammlung von modernen Gemälden. Ein Glück, daß dem Berliner Chronisten schon von seinen auswärtigen Kollegen ein Teil der Arbeit abgenommen und daß auch über die kunstgewerblichen Ausstellungen von anderer Seite berichtet worden ist oder doch berichtet werden wird! — Das Spitzersche Gemälde hat in Berlin bei weitem nicht das Interesse erregt, welches nach der großen von München ausgegangenen Reklame erwartet wurde. Wenn auch die Stoffwahl eine glückliche ist, so muß doch mit allem Nachdruck betont werden, daß die künstlerischen Vorzüge des Gemäldes

gleich Null sind. Der Charakteristik fehlt es an Tiefe und Mannigfaltigkeit, und die malerische Durchführung ist eine so flüchtige und sorglose, daß man eine Skizze für eine illustrirte Zeitung vor sich zu haben glaubt. Desto größerem Beifall hat ein Gemälde eines anderen Münchener Künstlers, Claus Meyer, ein holländisches Interieur mit zwei Figuren, einem rauchenden Mann und einer Frau, die Weißzeug näht, gefunden. Dasselbe ist ebenfalls im Lokale des Künstlervereins ausgestellt und nähert sich in seinem feinen Silbertone, in der exquisiten Zeichnung und der zarten Modellirung etwa dem Delftschen van der Meer, wenn es auch wahrscheinlicher ist, daß der Künstler durch das Beispiel Fritz Uhde's veranlaßt worden ist, sich auf dem Gebiete der subtilen Kabinetsmalerei zu versuchen. — Janssens „Kindheit des Bacchus" hat hier dieselbe Begeisterung in der Presse hervorgerufen wie in Düsseldorf. Was der Korrespondent der „Kölnischen Zeitung", dessen Urteil an dieser Stelle abgedruckt worden ist, über dieses Meisterwerk gesagt hat, können wir in vollem Umfange unterschreiben: Kolorit, Zeichnung, Modellirung, Charakteristik und Stimmung, diese fünf Hauptmomente, welche man bei der Wertschätzung eines Gemäldes immer zuerst ins Auge faßt, klingen hier in einer so fein abgewogenen Harmonie zusammen, daß man vergebens nach einer Unvollkommenheit sucht, welche das innige Behagen des Genusses stören könnte. Da über Janssens Wandmalereien in der Nationalgalerie durch die Schuld des leitenden Architekten ein Unstern geschwebt hat, wäre es dringend zu wünschen, daß die Direktion sich beizeiten dieser herrlichen Schöpfung des schnell zu Ansehen gelangten Meisters versicherte. Zu gleicher Zeit sind zwei Kartons für den Erfurter Rathaussaal: „Die Einnahme einer Raubritterburg durch Rudolph von Habsburg und die Erfurter" und „Das tolle Jahr" sowie eine Anzahl Studienköpfe zu den Wandgemälden in Erfurt und das Porträt eines alten Mannes ausgestellt, so daß das Berliner Publikum sich eine Vorstellung von der Vielseitigkeit Janssens machen kann. — In der Gurlittschen Ausstellung sind zwei neue Gemälde von Arnold Böcklin von besonderem Interesse. Das eine derselben, „Das Spiel der Wellen", ist eine neue, figurenreiche Redaktion seiner Meeresidyllen. Auf hoher See, deren verschiedenfarbiges, je nach der Beleuchtung wechselndes Blau wiederum mit feinstem, koloristischen Gefühl behandelt ist, schwimmt im Vordergrunde ein bärtiger, mit gelbbraunen Haaren bewachsener Triton mit einer weißhaarigen Nereide einher. Hoch oben, wo die Flut an den Horizont steigt, plätschern zwei junge Nixen im Wasser umher. Die eine erregt durch eine plötzliche Bewegung, welche das unterste zu oberst kehrt, das Erstaunen und die Begehrlichkeit eines glotzäugigen Seecentauren, welcher eben herbeigeschwommen ist und nun Halt macht, um sich von dem Erstaunen über die unerwartete Begegnung zu erholen. In der Erfindung köstlich, in der Farbenphantasie bezaubernd, hinterläßt dieses Gemälde dennoch keinen befriedigenden Eindruck, weil die Laune des Künstlers wie immer mit Zeichnung und Formengebung ein unverantwortlich loses Spiel getrieben hat. Ungleich harmonischer wirkt dagegen eine wilde Gebirgslandschaft unter phantastischer Beleuchtung: ein steil zum Meer abfallendes Felsgestein, auf dessen Höhe man, halb von Nebeln und Wolken verhüllt, die gespensterhaften Umrisse eines Riesenkörpers sieht Es ist der gefesselte Prometheus auf dem Kaukasus, die Personifikation der titanischen Kraft eines Erdensohnes, der seine gewaltigen Glieder zum Äther emporreckt. Eine so vollkommen ausgeglichene, von erhabener Poesie erfüllte Schöpfung liefert uns wieder den erfreulichen Beweis, daß die Kraft des Sonderlings und Einsiedlers von Florenz noch nicht verbraucht ist.

Stuttgart. Das Bild von Bleibtreu „Die Württemberger bei Wörth", welches der König bestellt hatte, wurde auf dessen Befehl in allen bedeutenderen Orten des Landes ausgestellt und ist jetzt, nach zwei Jahren der Herumsendung, der Galerie des Lustschlosses Rosenstein einverleibt worden. Es hat an Eintrittsgeldern gerade 20 000 Mark eingetragen, welche den Militärvereinen zu Unterstützungszwecken zuflossen. Im Festsaal des Museums waren unlängst 18 Ansichten aus der Abtei Maulbronn und mehrere andere Aquarelle nach Motiven aus Orten des Elsasses, der Schweiz und Württembergs von Robert Stieler ausgestellt, die verdienten Beifall fanden und ihm die Anerkennung des Königs in Gestalt der großen goldenen Medaille für Kunst eintrugen. Auch das kleine Modell zum Standbild Johann Sebastian Bachs (für Eisenach) von Prof. Donndorf war dort zu sehen. Es stellt den Meister im Kostüm seiner Zeit dar, wie er sinnend, in der rechten Hand die Feder, an einem Notenpult lehnt. Das Relief am Postament stellt die heil. Cäcilie dar. Donndorf ist jetzt mit dem großen Modell eifrig beschäftigt, welches demnächst in Bronze gegossen werden soll. — Im Württembergischen Kunstverein waren viele interessante neue Bilder zu sehen, darunter von hiesigen Künstlern 11 farbenfrische Landschaften von Riedmüller, ein feingestimmtes „Motiv von Miramare" von Kappis, ein großes Figurenbild „Der geraubte Schleier" nach einer Thüringer Sage von Graf Wartensleben u. a., während in der Permanenten Ausstellung von Herdtle und Peters ein Genrebild „Mutterglück" von Heck und treffliche Blumenstücke von Anna Peters die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Das dort ausgestellte Pastellbild Bismarcks von Lenbach wurde von einem hiesigen Fabrikbesitzer angekauft

J. E. **Die Villa Farnesina** in Rom war bekanntlich seit Jahren für jedermann geschlossen, weil der gegenwärtige Besitzer mit der italienischen Regierung im Prozeß lag wegen der Expropriation, welche dieselbe an einem Teil des zu der Villa gehörenden Gartens infolge der Tiberregulirung vorgenommen hat. Nur ganz besonders Bevorzugten gestattete der Herzog von Ripalta, welcher die Farnesina vom Exkönig Franz II. von Neapel auf 99 Jahre in Erbpacht hat, zeitweilig den Zutritt. Seit dem 1. April ist das anders geworden. Der Eigentümer hat verfügt, daß die Farnesina künftig am 1. und 15. eines jeden Monats von 10 Uhr morgens bis nachmittags 3 Uhr für jedermann zugänglich ist.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **Der Palast des Fürsten Corsini in Rom** ist am 12. März samt der Gemäldegalerie und der Bibliothek für 2 500 000 Lire in den Besitz der italienischen Regierung übergegangen. Der in der Via Lungara gelegene Palast wurde von der Familie Riario, aus der Sixtus IV. hervorging, gebaut. Die Königin Christine von Schweden bewohnte denselben lange Zeit und starb in ihm 1689. Im Jahre 1732 kaufte ihn der Kardinal Neri-Corsini, dessen Familie denselben bis heute besaß. Außer dem Palast kaufte die italienische Regierung auch den Garten mit der Villa, hinter demselben am Janiculus gelegen. Die Gemäldesammlung und die Bibliothek bleiben unverändert fortbestehen, der Palast selbst wird zum Palazzo delle Scienze umgewandelt werden. Die Accademia dei Lincei und andere wissenschaftliche Gesellschaften werden ihre Residenz darin aufschlagen. Der Garten soll zum botanischen Garten für die römische Universität hergerichtet werden.

*** **An dem Pariser Salon** werden sich 611 französische und 188 ausländische Maler, 252 französische und 57 ausländische Bildhauer, 246 französische und 42 ausländische Architekten und 127 französische und 31 ausländische Graveurs und Lithographen beteiligen. Die fremden Künstler verteilen sich nach Nationalitäten wie folgt: Belgier: 31 Maler, 16 Bildhauer, Deutsche: 29 Maler, 4 Bildhauer, Engländer: 22 Maler, 6 Bildhauer, Österreicher: 21 Maler, 5 Bildhauer, Italiener: 17 Maler, 14 Bildhauer, Schweizer: 14 Maler, 2 Bildhauer, Spanier: 13 Maler, 3 Bildhauer, Holländer: 10 Maler, 2 Bildhauer, Skandinavier: 11 Maler, Russen: 8 Maler, 2 Bildhauer, Nordamerikaner: 6 Maler, Dänen: 2 Maler, Griechen: 1 Maler, 1 Bildhauer, Portugiesen: 1 Maler, 1 Bildhauer und endlich noch 1 Bildhauer aus Haiti. Der Künstlerinnen, die im „Salon" ausstellen, sind gegen 60, darunter 46 französische Malerinnen, 2 Bildhauerinnen, 2 Kupferstecherinnen, die übrigen gehören verschiedenen Nationalitäten, namentlich Deutschland, Skandinavien und der Schweiz an.

J. E. **Der internationale Künstlerverein in Rom**, welcher bis jetzt nur mietweise über ein kleines Lokal in der Via Alibert verfügte, hat ein großes Grundstück in den Prati di Castello, jenseits der Ripettabrücke nordöstlich von der Engelsburg, erworben, um dort ein eigenes Kunsthaus zu errichten. Um die ersten Mittel dazu herbeizuschaffen, findet am 2. April eine Art von Kunstjahrmarkt statt, zu dem das Publikum nur Zutritt gegen eine Abgabe von 10 Lire erhält. Der Markt wird drei Tage dauern, gleichzeitig finden humoristische Auf-

führungen statt. Am 4. April giebt der Verein zu demselben Zwecke eine große musikalische Soirée unter Mitwirkung von Künstlern ersten Ranges. Am 6. April wird man zum Verkauf der Bilder an die Meistbietenden schreiten. Bei der großen Beliebtheit des internationalen Künstlervereins, dessen Feste in dem römischen High life sehr in Mode sind, steht eine nicht unbedeutende Einnahme in Aussicht.

Die Halle des neuen Bahnhofs in Straßburg erhält an der Eingangswand zwei kolossale Wandgemälde, deren Ausführung von dem Generaldirektor der reichsländischen Eisenbahnen, Oberregierungsrat Mebes, dem Professor Hermann Knackfuß in Kassel übertragen wurde. Von den Gegenständen der beiden Darstellungen giebt ein Artikel der „Straßburger Post" eine Beschreibung, die wie hier folgen lassen: Das Bild links von Eingange, von einem Spruchbande mit der Inschrift „Im alten Reich, Hagenau 1167" gekrönt, stellt die Übertragung der Reichskleinodien nach Hagenau durch Kaiser Friedrich I. dar. Friedrichs Vater, Konrad III., hatte zu Hagenau eine kaiserliche Pfalz erbaut, die einen Lieblingsaufenthalt des Rotbarts bildete, dieser verlieh 1164 den bei der Burg Angesessenen das Stadtrecht und die Reichsunmittelbarkeit und übertrug (um 1167) einen Teil der Reichskleinodien, darunter Krone und Schwert, in die Burg. Auf dem Bilde erscheint in der Mitte der Kaiser zu Roß, auf einem milchweißen Hengst, in der herkömmlichen Tracht der deutschen Könige, im meergrünen Mantel und mit der vierblättrigen Krone; ihm folgen zwei Herren, von denen einer die Kaiserkrone, der andere das Reichsschwert trägt; dann kommen vier Edelknaben, welche einen mit Schmelzwerk und getriebener Arbeit verzierten Kasten tragen, dessen Aufschrift „clenodia regni" den Inhalt verrät. Daran schließt sich des Kaisers Kaplan im priesterlichen Ornat; der Bannerträger mit der Adlerfahne sowie der Marschall mit dem Streitkolben, beide beritten und im Eisenhemd, vervollständigen die Andeutung des kaiserlichen Gefolges. Diesem Zuge tritt vor den Thoren der Burg, deren Ansicht (in der Mitte eine zweigeschossige achteckige Kapelle, auf deren Kuppel ein vergoldeter Adler glänzt, an den Ecken massive Türme) nach einer im Besitze des jetzigen Bürgermeisters von Hagenau befindlichen Zeichnung aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts rekonstruirt ist, ein anderer Zug entgegen; an der Spitze drei ehrwürdige Herren, der Bürgermeister und die Schöffen, von denen der erstere soeben die Dank- und Begrüßungsrede im Namen der Bürgerschaft gesprochen hat; ihnen folgt eine Schar weißgekleideter Jungfrauen, mit Rosen bekränzt, die Blumen auf den Weg streuen, an welchem Posaunenbläser aufgestellt sind; Volk drängt jubelnd heran, präsentirt durch Mann, Weib und jungen Nachwuchs. Es ist vielleicht interessant genug, um beiläufig erwähnt zu werden, daß die Kostüme zu diesem Bilde vorwiegend einem elsässischen Werke aus der Zeit Barbarossa's, dem „Hortus deliciarum", entnommen sind. Den Horizont des Bildes schließt der „große Wald" ab. Der Grund ist vergoldet. Das Bild auf der rechten Seite führt die Begrüßung Kaiser Wilhelms durch die elsässische Landbevölkerung bei Niederhausbergen vor Augen. Das Spruchband, welches sich um das Bild schlingt, trägt die Inschrift: „Im neuen Reich, Veste Kronprinz 1877." Die Scenerie ist vor der „Veste Kronprinz"; der Kaiser hat mit seinem Gefolge die Wagen verlassen, um das Fort, auf welchem die Kriegsflagge weht, zu besichtigen. Da treten ihm an der Abzweigung des Weges zwei hübsche junge Elsässerinnen entgegen, um ihm in bekränztem Becher einen aus der landesüblichen Kanne gespendeten Ehrentrunk einheimischen Weines zu überreichen; freundlich neigt sich der Kaiser (der, nebenbei bemerkt, die Skizzen zu den Bildern gesehen und sich sehr beifällig darüber geäußert hat), um das Glas zu ergreifen. Hinter den beiden Mädchen erscheinen die ältesten Bürgermeister des Landkreises. Am Wegrande steht ein vierspänniger Leiterwagen mit Laubbogen, schwarz-weiß-roten Fähnchen und einer Tafel „Heil Kaiser Wilhelm" geschmückt, beladen mit den allerreizendsten Mädchen in den allerkleidsamsten Trachten; die jungen Burschen, welche das Gespann lenken, sind abgestiegen und schwingen jubelnd Hüte und Mützen. Eine behäbige ältliche Bauersfrau beredet ein pausbackiges kleines Ding mit einem großen Strauße Feldblumen, den es mit beiden Händchen gefaßt hat, an den Kaiser heranzutreten. Ganz am Rande kommt ein alter Bauer zum Vorschein, der halb aus Verlegenheit, halb aus Überzeugung seinen Hut abgenommen hat und, überwältigt von der Macht des Augenblicks und des Anblicks, den greisen Fürsten anstarrt. Das Gefolge des Kaisers (der die Uniform des 1. Garderegiments trägt) besteht aus dem Kronprinzen (in Dragoneruniform), Moltke, dem Oberpräsidenten v. Möller, dem Festungsgouverneur General v. Fransecky und Vertretern von Staat und Behörden. Den Abschluß bilden auf dieser Seite berittene Bauernburschen im Festschmuck.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wien, 22. März 1883.

Nachdem erst in den letzten Tagen der Schatz eines unserer gelehrtesten Kupferstichsammler, das van Dyck-Werk des Herrn Dr. Wibiral, unter den Hammer gekommen ist, kündigt man uns schon wieder die bevorstehende Auflösung einer der berühmtesten Privatsammlungen Wiens an: der Kunst- und Antiquitäten-Besitz des Herrn Friedrich Ritter v. Rosenberg wird am 9. April d. J. durch die Kunsthandlung von H. O. Miethke versteigert werden.

Auch in diesem Falle, wie bei der Sammlung Wibiral, handelt es sich nicht um ein willkürlich zusammengewürfeltes Kuriositätenkabinet, sondern um den Besitz eines feingebildeten Kunstfreundes, welchen eine langjährige praktische Beschäftigung auf den verschiedensten Gebieten der modernen Kunst- und Luxus-Industrie, reiche Mittel und wiederholte Reisen durch die Hauptstätten des europäischen Kunstverkehrs in den Stand setzten, aus allen Zweigen das Beste und Kostbarste sich auszuerlesen. So mannigfaltig daher auch die Bestandteile der Sammlung Rosenberg sind: eine Spezies findet sich absolut nicht in ihr vertreten, — die Mittelmäßigkeit. Schön, kostbar und gut erhalten, diese Eigenschaften hielt sich der Sammler bei seinen Erwerbungen stets vor Augen; der Gesamteindruck seines Kunstbesitzes ist daher dem eines kleinen Kunstindustriemuseums zu vergleichen, dessen Leiter vor allem auf Mustergültigkeit des Ausgestellten bedacht ist.

Von seinem Bilderbesitze giebt Herr v. Rosenberg nur einen Teil mit in die Auktion; das bekannte Bildnis des Dogen Grimani von Tizian z. B. wird nicht versteigert. Dagegen findet sich im Auktionskatalog ein kostbares Bild von Huysum verzeichnet, welches jeder Galerie zur Zierde gereichen würde. Ferner sind beachtenswert: vier farbenhelle Bilder von G. B. Tiepolo, zu einem Wandschirm vereinigt, eine köstliche kleine Dorfansicht von Andrea Schiavoni, das Miniaturporträt des Architekten Mansard von Theod. Netscher, ein mythologisches Bild von H. van Dalen, Genrestücke von Dirk Hals, A. le Ducq u. a. — Auch eine

kleine Anzahl von plastischen Werken, sowohl Antiken als Renaissance-Arbeiten, gelangen zur Versteigerung. — Aber der Hauptwert der Sammlung besteht in den kostbaren Werken der Luxusindustrie, Kästen, Teppichen, Gefäßen, Uhren, u. s. w. Wir heben besonders die herrlichen hispano-maurischen Gefäße, die venetianischen Gläser, die chinesischen und japanischen Emailarbeiten hervor: Gruppen, von welchen man wünschen möchte, daß sie nicht getrennt würden, sondern als Ganze in den Besitz unserer öffentlichen Sammlungen übergingen.

Auf einzelnes näher einzugehen, ist hier nicht der Platz. Wir können die Kunstfreunde nur noch einmal dringend einladen, das bevorstehende Ereignis dieser Versteigerung nicht unbeachtet vorübergehen zu lassen.

P. T.

□ Wien. Mitte April wird die bekannte schöne Gemälde-Sammlung des Baron Klein v. Wiesenberg durch Kunsthändler Wawra versteigert werden. Die kleine Galerie enthält hervorragende Bilder von Diaz, Fromentin, Troyon (Dorfschmiede); Pettenkofens berühmtes 1853 gemaltes Bild: „Wagen mit Verwundeten", Knaus: „Jägerfrühstück", ferner Gemälde von A. Achenbach, Calame, J. Czermak, Decamps, Fr. Gauermann, E. Jettel, C. Markó, Plassan, Roqueplan, Th. Rousseau, Schmitson, Stevens ꝛc. Ein illustrirter Katalog wird vorbereitet.

Zeitschriften.

L'Art. No. 428 u. 429.
A. et E. Devéria (Schluss), von J. Guiffrey. — Un tableau de l'atelier de Verrocchio, von P. Durrien. (Mit Abbild.) — Etudes sur les ferrures d'art italiennes. Von Otto Schulze. (Mit Abbild.) — Benvenuto Cellini. Von Baron Davillier. (Mit Abbild.) — Bouchardon, von H. Bouchot. (Mit Abbild.) — Les Majoliques italiennes en Italie. Von E. Molinier.

Revue des Arts décoratifs. Supplément.
Documents officiels de la 2ème exposition technologique des industries d'art. (Le bois, les tissus, le papier).

The Magazine of Art. März 1883.
G. Doré. (Mit Abbild.) — Elton Ware. (Mit Abbild.) — A gossip about some french painters. Von E. A. Blaikie. — Cordova. Von David Hannay. (Mit Abbild.) — E. J. Poynter, R. A. Von Emilia Pattison. (Mit Abbild.) — Art in garden. Von Bracley Day. (Mit Abbild.) — A Legend of Japan. (Mit Abbild.) — Scottish Exhibitions.

Revue des arts décoratifs. Nr. 9.
Causerie sur l'étude des ornements. Von Lechevalleur-Chevignard. (Mit Abbild.) — Décoration du palais de la légion d'honneur. (Fortsetzg.) — Coyzevox et ses travaux décoratifs. Von H. Jouin. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 5.
Concours de gravure en 1880—82. — Pages et livres d'artistes. Von H. Jouin.

Der Formenschatz. 1883. Heft 3.
Holzintarsia von einer Thüre im alten Stadtschloss zu Landshut. — Wappen aus dem 16. Jahrh. — Groteskenfüllungen von Androuet du Cerceau. — Skizze zur architect. Einfassung eines Glasgemäldes. — Entwurf zu einem Pokal v. P. Vlyndt. — Meister A. D.: Vorlagen f. Goldschmiedearbeiten in Niellomanier. — Ch. Eisen, Kindergruppen. — Beilage: Die Säulenordnungen nach d. Werke des Sebast. Serlio.

Kunst und Gewerbe. März 1883.
Ausstellung der Central-Union d. Decorativkünste zu Paris. Von H. Billung. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 266—268.
The sculptures of Olympia. Von E. Pfeiffer. — The Dudley Gallery. — Messrs. Dowdeswells exhibition. — The progress of discovery in Egypt. — Vandalism at Bologna. — The Aldine Theocritus at the Sunderland Sale. — Early arab monuments at Cairo.

Eingesendet.

Von berufenen und unberufenen Federn wird gegenwärtig die alte Streitfrage, ob künstlerische Leistungen auch von Laien beurteilt werden können, oder das Richteramt ausschließlich den Künstlern zustehe, erörtert. Kennt denn keiner der kämpfenden Herren die goldenen Worte, welche Rumohr vor mehr als 50 Jahren in seinen Italienischen Forschungen (III, 148) darüber gesagt? Aber freilich, wer liest heute noch Rumohr. Da zeigt sich wieder einmal der Fluch der in der Kunstwissenschaft fehlenden litterarischen Tradition. Alle Augenblicke werden Dinge entdeckt, die längst bekannt waren, und Fragen aufgeworfen, welche schon in vergangenen Zeiten ihre endgültige Lösung gefunden haben. Heute glaubt jeder, die Wissenschaft neu anfangen zu müssen und hat von seinen Vorgängern keine Ahnung. Und dann verlangt man von den besser geschulten Disciplinen für die neuere Kunstwissenschaft noch Respekt!

Ein alter Kunstfreund.

Inserate.

Bei meiner bevorstehenden Abreise nach Italien bitte ich die geehrten Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen bis auf Weiteres nur an die Verlagshandlung (E. A. Seemann, Leipzig, Gartenstraße 8) adressiren zu wollen.
Wien, 12. März 1883. **Lützow.**

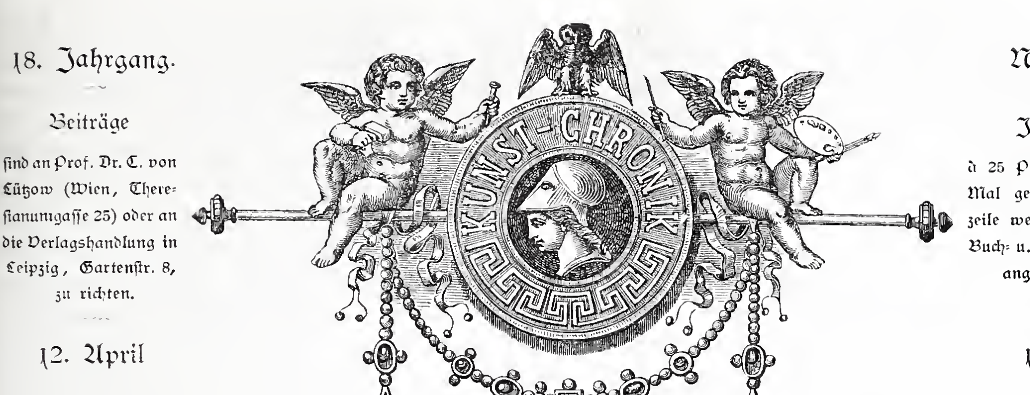
Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

12. April



Nr. 26.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Museenfrage.

Mißverstanden zu werden, ist beinahe ein Privilegium der Hochstehenden. Von ihrer nächsten Umgebung nehmen nach und nach weitere Kreise die Gewohnheit an, halbe Worte zu ergänzen und zu deuten; und wenn, wie man sagt, selbst die Vertrauten manchmal mit ihrer Auslegung höherer Willensmeinung auf ganz falsche Fährte geraten, wie viel mehr sind dem Irrtum die Dilettanten in solcher diplomatischen Kunst ausgesetzt! Die Fata einer Äußerung aus hohem Munde über die Anordnung von Kunstwerken in Museen haben deshalb nichts Überraschendes. Allein es erscheint nicht unzweckmäßig, zu konstatiren, was gesagt worden ist und gemeint sein konnte, um die Phantasie der „Aus- und Unterleger“ vor weiteren Luftsprüngen zu bewahren.

Ein Kreis von Männern der Kunstwissenschaft veranstaltet zu einem Familienfeste, welches das ganze Land mit einem für alles Schöne begeisterten Fürstenpaare feiert, als sinnige Huldigung eine Ausstellung von älteren Gemälden, die für gewöhnlich im Privatbesitz zerstreut sind. Die geistreiche Fürstin ergreift den Anlaß, um den Veranstaltern gegenüber die Wahrnehmungen auszusprechen, welche sich ihr bei dem Besuche von Kunst-, insbesondere Gemälde-Sammlungen aufgedrängt haben. Sie hebt in durchaus treffender Weise hervor, wie sehr die Aufhäufung von Kunstwerken in einem Raume den Genuß beeinträchtigt, und auch die Kollision, in welche die berechtigten Anforderungen der Wissenschaft einerseits und des kunstfreundlichen Publikums andererseits geraten, wenn es sich um die Art der Anordnung handelt. Daran knüpft sie Anregungen und Fingerzeige, wie man etwa versuchen könne, beiden Teilen gerecht zu werden.

Dieses Sendschreiben der hohen Frau gelangt in die Öffentlichkeit, und gleichviel, ob es für diese ursprünglich bestimmt gewesen sein möge oder nicht, mußte der neue Beweis warmen, eingehenden Anteils an den Geschicken der Kunst allgemein auf das freudigste berühren. Daß es kein fertiges Programm sein solle, das machte jedem, der zu lesen versteht, schon die Form der Schreibens unzweifelhaft. Allein, es versteht eben nicht ein jeder zu lesen, mancher will es nicht verstehen. Viel weiter verbreitet ist die Kunst, einzelne Wörter, Wendungen, Sätze aus dem Zusammenhange zu reißen und ohne Rücksicht auf die durch andere Wörter, Wendungen und Sätze gegebenen Einschränkungen oder Bedingungen sich aus solchen Bruchstücken dasjenige Mosaikbild zusammenzufügen, welches man brauchen kann. Diese Fertigkeit ist auch wieder an dem Schreiben der Kronprinzessin von Deutschland fleißig geübt worden. „Mit dem bisherigen System der öffentlichen Sammlungen soll völlig gebrochen, das wissenschaftliche Prinzip beim Sammeln und beim Aufstellen der Kunstschätze über Bord geworfen, ein Arrangement lediglich nach ästhetischen Gesichtspunkten durchgeführt werden!“ hört man jubeln. Hat das die Kronprinzessin gesagt? Keineswegs. Aber bei gutem Willen und nach der erwähnten Methode läßt es sich aus ihren Worten herauslesen.

Gehen wir nun einmal selbst an die Quelle. Das

Schreiben wirft angesichts des bevorstehenden Umbaues der königlichen Museen in Berlin die Frage auf, „wie die schönen Sammlungen nicht nur am praktischsten und übersichtlichsten, sondern auch am schönsten aufgestellt werden können." Nicht „immer nur der Standpunkt der Wissenschaft" dürfe dabei zur Richtschnur genommen werden. Die Museen sollen „bildend und civilisirend wirken, einmal durch die Möglichkeit eingehenden Studiums und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichster Vollkommenheit." Um zu einer Ausstellung, welche den Beschauer nicht verwirrt und ermüdet, zu gelangen, soll der Rat von Künstlern eingeholt, es soll die Gruppirung der verschiedenen Kunstwerke zu harmonischen Gesamtbildern angestrebt werden. Aber „natürlich ist es nicht möglich, eine Regel aufzustellen, daß alle Kunstwerke im Besitz der königlichen Museen so aufgestellt werden"; nur für eine Auswahl des Besten sei das zu wünschen.

Das alles ist doch deutlich genug. Wie das von einer Dame, welche so vielfältig das feinste Kunstverständnis bewährt hat, gar nicht anders zu erwarten war, ist die Kronprinzessin weit entfernt von einem einseitigen Amateur- oder Dilettantenstandpunkt; weit entfernt davon, dem in Preußen mit so glänzenden Erfolge durchgeführten System, die öffentlichen Kunstsammlungen unter wissenschaftliche Leitung zu stellen, etwa — wie ihr kühnlich imputirt wird — ein Mißtrauensvotum zu erteilen, und das ancien régime der Maler und Restauratoren (unheilvollen Andenkens) wieder heraufzubeschwören; sie möchte lediglich die verschiedenen Interessen, welche hier zu Worte kommen, mit einander versöhnen, einen Kompromiß anbahnen; und sie verhehlt sich durchaus nicht die einem solchen Vorhaben entgegenstehenden Schwierigkeiten.

Das ist, wie gesagt, deutlich, aber für manche Leute immer noch nicht deutlich genug. Solchen erlauben wir uns die Frage vorzulegen, ob sie die Pflege der Kunst überhaupt als eine Aufgabe des Staates anerkennen? Wenn sie diese Frage bejahen, werden sie auch die Notwendigkeit öffentlicher Kunstsammlungen nicht leugnen, um so weniger für uns Nordländer, als Völker unter einem günstigeren Himmelsstriche, mit angeborenem und durch vielhundertjährige Tradition gefestigtem Kunstgefühl, in Städten, die selbst Museen sind, der Sammlungen nicht entraten können. Allerdings bekennen nicht wenige Künstler in aller Unschuld, daß sie in den Museen nur Vorbildersammlungen und Ideenmagazine für sie selbst, die Künstler, sehen, während allerlei Kunstfreunden der Galerienbesuch nur ein angenehmer Zeitvertreib ist; indessen werden beide Teile zugeben müssen, daß es noch andere Gesichtspunkte und Bedürfnisse giebt, die auch Berücksichtigung verdienen. Sie werden zugeben, daß die durch sie vertretene „öffentliche Meinung" in Dingen der Kunst genau so unbeständig ist, wie z. B. in politischen, und daß, wollte man sich nach ihr richten, jedes Museum einem Taubenschlage gleichen müßte, in welchem nicht allein die Berühmtheiten des Tages sich drängen und gegenseitig verdrängen, sondern auch die alten Meister keinen Augenblick sicher sein würden, auf das Gebot des schwankenden Geschmackes ausgewiesen zu werden. Mag auch in der Wissenschaft die Wertschätzung von Schulen, Richtungen und Individuen einem Wechsel unterworfen sein, so bleibt sie doch in letzter Instanz objektiv, giebt das, was sie vielleicht nicht mehr so hoch zu stellen vermag, wie eine frühere Zeit, deshalb noch nicht preis, betrachtet jede Erscheinung im geschichtlichen Zusammenhange, wehrt der Barbarei des Utilitarismus wie der Mode. Daß der Unverstand sagt, er sehe nicht ein, wozu die vielen alten Bilder und Skulpturen für schweres Geld zusammengekauft werden, da sie doch „gar nicht schön" seien, darf uns wenig kümmern; er sieht eben die Notwendigkeit von vielem nicht ein, was trotzdem geschehen muß. Die tausend und abertausend Dinge, an welchen sich das Kunsthandwerk der Gegenwart schult, sind auch einmal für wertlosen Trödel angesehen worden und diejenigen für Narren, welche sich angelegen sein ließen, dergleichen von Kirchenböden, aus verfallenden Palästen, auf Versteigerungen zusammenzutragen. In ähnlicher Weise muß auch von den Kunstmuseen fort und fort das Rettungs- und Erhaltungswerk ausgeübt werden wie bisher, und die Nachwelt wird es ihnen danken. Vor siebzig Jahren erhob sich die öffentliche Meinung gegen den von Lord Elgin begangenen „Raub" an Griechenland, nicht bloß gegen die dabei vorgekommenen Mißbräuche; heute urteilt jedermann darüber, wie Rumohr bereits 1827, preist jedermann die Anstrengungen aller Kulturstaaten, aus der Hinterlassenschaft des Altertums in Sicherheit zu bringen, was an Ort und Stelle unrettbar verloren sein würde.

So wächst der Besitz der öffentlichen Sammlungen überall riesig an, überall sieht man sich genötigt, die Gebäude zu erweitern, neue zu bauen, um nur in der bisher üblichen Art der Ausstellung die Schätze unter Dach bringen zu können. Wie viele Museen müßten erst gebaut werden, wenn die einzelnen Werke isolirt zur Anschauung gebracht werden sollten! Und darauf liefe ja das jetzt auftretende Verlangen hinaus. Gewiß wäre es sehr schön, wenn alles Bedeutende sich in der Weise aus der Menge sondern ließe, wie es in Dresden mit der sixtinischen Madonna geschehen ist, aber das muß ein schöner Traum bleiben, da die verschiedenen Landesversammlungen schwerlich die Mittel zum Bau von fünfzig Museen an Stelle eines bewilligen dürften. Und doch wäre nur so das Ideal zu

verwirklichen, während das in Paris und Florenz angenommene System gerade den Zweck gar nicht erreicht, die völlige, ungestörte Hingebung an den Genuß eines Kunstwerkes zu ermöglichen. Der Salon carré und die Tribuna haben alle so vielfach gerügten Übelstände der Galerien überhaupt an sich, die Wände sind von unten bis oben behängt, niemand wird finden, daß jedes Stück in der Pariser Eliteversammlung gerade das ihm gebührende Licht und den besten Platz für die Betrachtung habe, und vollends die Tribuna kann, so wie sie ist, kunterbunt vollgepfropft, gewiß nicht als Muster gelten.

Dessenungeachtet geben wir zu, daß in dieser Richtung, nur in anderer Durchführung, der Kompromiß zu versuchen sei. Das Sendschreiben der Kronprinzessin deutet den richtigen Weg an, wenn es sagt: „Würden nicht die Raffaelschen Wandtapeten mit einigen Stücken der Renaissance-Skulpturen und vielleicht einem echten Plafond einen herrlichen Eindruck machen und pietätsvoller aufgehoben sein, als jetzt in ihrer unharmonischen Aufstellung?“ Gewiß würde das der Fall sein, und die Ausführung liegt im Bereich der Möglichkeit, und niemand wird etwas dagegen einwenden, wenn im Sinne der citirten Worte verfahren, d. h. nur Zusammengehöriges vereinigt wird. Solche Salons oder Tribunen für jede Kunstperiode oder jede Hauptschule, umgeben von Sälen und Kabineten für die zeitgenössischen Arbeiten zweiten und der folgenden Ränge, würden das wissenschaftliche System nicht durchbrechen, den Liebhabern einen ästhetischen Genuß gewähren, und endlich auch jenes Publikum befriedigen, welches auf der Reise so rasch als möglich alles im Bädeker Besternte gesehen haben will. Auf eine derartige Anordnung würde bei einem Neubau ohne zu große Schwierigkeit Rücksicht genommen werden können, und daß die Sammlungsdirektoren sich bei dem Arrangement der Repräsentationsräume gern des Rates gebildeter Künstler bedienen würden, scheint uns außer Frage zu stehen.

Man sieht, die Sache ist viel einfacher, als Heißsporne sie ansehen wollen. Die hohe Frau hat kein revolutionäres Manifest erlassen, sondern Reformideen entwickelt, und im Wesen der Reform liegt es, daß sie Zeit erheischt für reifliche Überlegung und besonnene Durchführung. XX.

Kunstlitteratur.

Deutsches Künstler-Jahrbuch für 1882 und 1883. Herausgegeben von Hans Adam Stoehr. Erster und zweiter Jahrgang. Dresden, Gilbersche Buchhandlung. 1882 u. 83. 2 Bände. 8.

⁂ Der Inhalt dieses in seinem Plan und Zweck überaus nützlichen Büchleins zerfällt in den beiden bis jetzt vorliegenden Jahrgängen in zwei Hauptteile, von denen der erste ein unpaginirtes Kalendarium enthält, während der zweite sich im wesentlichen in drei Abschnitte gliedert: 1) die hervorragendsten Arbeiten und Erzeugnisse auf dem Gebiete der bildenden Künste; 2) Staatliche Kunstverwaltungsbehörden und Repertorium der Akademien, Lehranstalten, Sammlungen und Vereine für Kunst und Kunstgewerbe in Deutschland, Österreich (besser gesagt Deutsch-Österreich) und der Schweiz; 3) die deutschen Künstler und Kunstgelehrten einschließlich der Lehrer der höheren Kunst- und Kunstgewerbeschulen.

So wenig sich gegen diesen Inhalt einwenden läßt, der, da das Büchlein alle Jahre erscheinen soll, sich natürlich zum Teil jedesmal mit geringen Veränderungen wiederholen muß, so viel haben wir zu bemerken gegen die Planlosigkeit und Lückenhaftigkeit, mit der sowohl das Kalendarium als die Übersicht über die hervorragendsten Kunstschöpfungen und Kunstereignisse bis jetzt behandelt worden sind.

Betrachten wir zunächst in dieser Beziehung das Kalendarium. Es sollte in seinem ersten Jahrgang, was aber erst das Vorwort des zweiten Jahrganges besagt, die Gedächtnistage der bedeutendsten deutschen (?) Künstler und Kunstgelehrten des 12. bis 18. Jahrhunderts enthalten, was freilich von vornhern insofern ein mißliches Unternehmen war, als es bekanntlich nicht immer die bedeutendsten Künstler sind, von denen man den Geburts- und Todestag weiß, also manche bedeutende Künstler hier nicht erwähnt werden können. Aber abgesehen davon herrscht hier im ersten Jahrgang die größte Willkür. Es finden sich Künstler aller Nationen aus dem Mittelalter und aus der neueren Zeit, obskure und nicht-obskure, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hier zusammen, ohne daß sich irgend ein bestimmter Grundsatz in der Auswahl dieser Gesellschaft erkennen ließe. Eine Folge davon war, daß der zweite Jahrgang, der sich auf die deutschen Künstler und Kunstgelehrten beschränken sollte, viele bedeutende Namen nicht aufführt, weil sie sich bereits im ersten Jahrgang befinden. Aber auch in dem, was das Kalendarium des zweiten Jahrganges bietet, lassen sich, da es doch wohl, wie das Künstlerverzeichnis „Ende Juli 1882 abgeschlossen“ wurde, Hunderte von Lücken und zahlreiche Fehler nachweisen. Nehmen wir, um diesen Nachweis zu führen, nur das erste Viertel des Jahres vor.

Jan. 3. Fr. Riepenhausen, nicht geb. 1786, sondern † 3. Jan. 1831. — Jan. 5. fehlt Remi v. Haanen, geb. 1812. — Jan. 5. fehlt Ed. Geselschap, † 1878. — Jan. 9. lies Nikutowski statt Nicutowsky. — Jan. 11. heißt es: Pet. Joh. Geiger, ohne weitere Bezeichnung, und unter dem 29. Okt.

Joh. Nepomuk Geiger, Historienmaler; beide sind identisch. — Jan. 12. lies Aug. Bromeis statt Carl Br.; richtig unter dem 28. Nov. und im „Künstlerverzeichnis“. — Jan. 12. fehlt Eugen Adam, geb. 1817. — Jan. 13. lies Ed. Kurzbauer † 1879, statt geb. 1789. — Jan. 23. fehlt Karl Österley jun., geb. 1839. — Jan. 28. fehlt Fr. Borer, † 1881. — Jan. 31. fehlt v. Gegenbaur, † 1876. — Febr. 3. fehlt Ed. Steinbrück, † 1882. — Febr. 14. lies Ainmiller (so schreibt er sich selbst auf seinen Bildern; vergl. Kunstchronik VI, S. 41; Jordan, Katalog der Nationalgalerie) statt Ainmüller; ebenso unter dem 2. Dez. und im „Künstlerverzeichnis“. — Febr. 16. fehlt der schon in den ersten Jahrgang gehörende Architekt Gilly, geb. 1771, † 3. Aug. 1800. — Febr. 17. fehlt Fried. Weber, † 1882. — Febr. 17. fehlt Ludw. Gruner, † 1882. — Febr. 29. fehlt Eberh. v. Wächter, geb. 1762 und † 14. Aug. 1852. — Febr. 29. John Landseer und van Lerius als Nichtdeutsche gehören nicht hierher; ebenso unter dem 13. Mai Leopold Robert, 9. Juli van der Kellen, 9. Dez. Jacobus Jacobs. — März 2. fehlen Emil Wolff, geb. 1802, Ed. Kurzbauer, geb. 1840, Karl Raupp, geb. 1837. — März 6. fehlen v. Gegenbaur, geb. 1800, und Val. Ruths, geb. 1825. — März 7. fehlt Wilh. Gail, geb. 1804. — März 12. fehlt Konrad Eberhard, † 1859. — März 16. Otto Sigmund Runge kann füglich wegbleiben. — März 22. fehlt Ed. Geselschap, geb. 1814. — März 23. fehlt Eug. Neureuther, † 1882. — März 29. lies bei Joh. Heinr. Felsing † 1875, statt 1825; richtig im „Künstlerverzeichnis“. — März 29. fehlt Karl Stürmer, † 1881. — März 31. fehlt, wenn er überhaupt hierher gehört, Heinr. Lehmann, † 1882; kein Geburtstag angegeben.

Mit diesen Lücken und Fehlern, die sich aus den übrigen Monaten mit leichter Mühe vervierfachen ließen, stimmt freilich das den dritten Abschnitt des zweiten Teiles bildende „Künstlerverzeichnis“ nicht immer überein, giebt vielmehr manches vollständiger und richtiger an. Nur folgende in beiden Abschnitten des zweiten Jahrganges mangelhafte Angaben mögen aus den übrigen Monaten hier beispielsweise noch Platz finden:

Nov. 16. fehlt Fernkorn, † 1878. — Dez. 27. fehlt Wagmüller, † 1881. — Dez. 9. (nicht Nov. 9.) Steinhäuser, † 1879. — Dez. 23. Gustav Süs, † 1881. — Juni 12. Joh. Heinr. Strack, † 1880. — Mai 14. Herm. Freese, Tiermaler, geb. 1813. — Juli 23. Karl Blechen, † 1840. — Juni 25. Julius Lange, † 1878; im „Künstlerverzeichnis“ heißt es: „lebt in München“. — Mai 10. Asmus Jakob Carstens, geb. 1754 und Mai 26. 1798 derselbe †, gehört in den ersten Jahrgang. — Mai 26. und Juli 15. fehlen die Architekten Kyllmann, geb. 1837, und Heyden, geb. 1838. — Sept. 14. Rud. Henneberg, † 1876. — Okt. 8. Xaver Reich, Bildhauer, † 1881. — Mai 6. Georg Heinr. Crola, † 1879. — Dez. 13. fehlt Josef Petzl, geb. 1803; derselbe † 24. April 1871. — Okt. 11. Ahlborn, geb. 1796, derselbe † 24. Aug. 1857. — Jan. 13. Wilh. Meyerheim, † 13. Jan. 1882, im Künstlerverzeichnis als „in Berlin lebend“. In beiden Abschnitten des zweiten Jahrganges fehlt der doch wohl zu den deutschen Künstlern zu zählende Adolf Tidemand; im ersten Jahrgang unter dem 14. Aug. als Alfred Tidemand erwähnt. Endlich noch drei bedeutende Fehler im „Künstlerverzeichnis“: der erste und dritte Arndt, letzterer ohne Vornamen, sind identisch; ebenso die beiden 12. April 1825 geborenen Ludwig Thiersch und Ludwig Thirsch; ebenso Helene Riehl „lebt in München“ und Helene Vogler-Riehl in Bonn; es ist Helene Riehl, seit 1881 verehelichte Dr. Vogel in Bonn.

Noch mangelhafter als diese auch durch manche Fehler anderer Art, Flüchtigkeits- und Druckfehler, entstellten Angaben der Geburts- und Todesjahre der Künstler, unter denen, wie wir sehen, auch Namen ersten Ranges sind, ist im zweiten wie im ersten Jahrgang der 1. Abschnitt des 2. Teiles: „Übersicht der hervorragendsten Arbeiten und Ereignisse auf dem Gebiete der bildenden Künste“. Wenn sich der Verfasser hier doch nur die Berichte ähnlichen Inhalts in dem leider vor zwei Jahren eingegangenen „Illustrirten Kalender“ (Leipzig, J. J. Weber) zum Vorbild genommen und die „Kunst-Chronik“ dieser Zeitschrift besser benutzt und excerpirt hätte, so wäre schon etwas viel Vollständigeres zum Vorschein gekommen. Sehr dürftig ist in dieser Hinsicht die Malerei ausgefallen, in der sich, wenn wir uns auf den zweiten Jahrgang beschränken, der Verfasser mit der Angabe weniger zum Teil nicht einmal hervorragender Leistungen begnügt und die neuesten bedeutenden Schöpfungen von A. v. Werner, Karl v. Piloty, Franz Adam, Jos. Hoffmann, Griepenkerl, Knaus, Vautier, v. Gebhardt, Paul Meyerheim, der beiden Achenbach u. a. gar nicht erwähnt; am ausführlichsten beschäftigt er sich mit dem allerdings meisterhaften „Gebet in der Kirche“ von Leibl. Noch viel dürftiger, oder vielmehr kaum berührt ist trotz der im ersten Jahrgang ausgesprochenen Hoffnung auf verdiente Berücksichtigung das Fach des Kupferstichs, worin als einzige Novität Mandels fast vollendete Sixtina erwähnt wird. Wie armselig sähe es mit dem deutschen Kupferstich aus, wenn das das einzige nennenswerte Blatt des Jahres 1882 wäre! Etwas

reichhaltiger treten die neuesten Leistungen in der Fresco-, Dekorations- und Kirchenmalerei, die hier eingeschalteten „interessanten Entdeckungen und Kuriositäten" auf dem Gebiete der Malerei und die neuesten Erwerbungen der Gemäldegalerien auf, obgleich auch hierin, was das alte Museum und die Nationalgalerie in Berlin sowie die neue Pinakothek betrifft, manches vermißt wird. Nach einem kleinen Exposé über den deutschen Gemäldehandel und die Kunstauktionen, das der Verfasser sogar auf Belgien und Frankreich ausdehnt und sich füglich ganz hätte ersparen können, geht er zur Plastik über, worin er die neuesten Schöpfungen ziemlich vollständig aufzählt, darunter auch eine Marmorstatue „Hillers" von Ludwig v. Hofer für Ludwigsburg, also offenbar Schillers, wobei er aber desselben Künstlers Statue des Königs Wilhelm I. vergißt. Etwas ausführlicher bespricht er nur Schapers Viktoria für die Kuppel der Ruhmeshalle in Berlin und (mit den Worten Ludwig Pietschs) das noch unvollendete Kriegerdenkmal Siemerings für Leipzig. Nachdem aus dem Fach der Architektur nur das Resultat der Konkurrenz für das Reichstagsgebäude dargelegt,*) im übrigen aber, als wenn kein einziger Monumentalbau in Deutschland im Entstehen oder kürzlich vollendet wäre, weder irgend ein Neubau noch ein Restaurationsbau der Erwähnung für würdig erachtet ist, folgen die neuesten archäologischen Ergebnisse und als Schluß dieses Abschnittes eine ganz trockene Angabe der Beteiligung der einzelnen Länder und der einzelnen Fächer der Malerei an der Wiener internationalen Kunstausstellung.

Glücklicherweise schließen sich an diese bisher besprochenen ziemlich mangelhaften Abschnitte „Kalendarium" und „Neueste Kunsterscheinungen und Kunstereignisse" jetzt noch zwei Abschnitte an, deren Publikation deshalb sehr nützlich und dankenswert ist, weil sie auf amtlichen Angaben und Dokumenten beruhen, die der Verfasser sich zu verschaffen wußte, nämlich 1) die Kunstverwaltungsbehörden, sowie das Repertorium der Akademien, Lehranstalten, öffentlichen Sammlungen und Vereine für Kunst und Kunstgewerbe; 2) das oft erwähnte „Künstlerverzeichnis", das, zum großen Teil aus den gedruckten Verzeichnissen der Mitglieder der Künstlervereine, auch wohl aus den gedruckten Ausstellungskatalogen hervorgangen, bei dem meisten Namen auch die freilich dem Wechsel unterworfenen Wohnungsangaben der Künstler enthält. Daß dieses Verzeichnis, obgleich es viele den Künstlerwörterbüchern unbekannte Namen bietet, doch nicht vollständig und in der Angabe der Todesfälle nicht bis zum angegebenen Termine „Juli 1882" fortgeführt ist, haben wir oben gesehen.

*) Hier hätte die Erwähnung Wallots den Verfasser doch auch zur Aufnahme desselben in das „Künstlerverzeichnis" veranlassen sollen.

Die Aufdeckung aller dieser Fehler und Lücken in den beiden ersten Abschnitten des Buches möge aber den Verfasser von der Fortsetzung seines im Plane sehr nützlichen Buches nicht abschrecken, ihn vielmehr zu der erforderlichen Umsicht und Genauigkeit, sowie zu richtigerer Abwägung des Hauptsächlichen und Nebensächlichen anspornen. Im dritten Jahrgang wird hoffentlich das Kalendarium in Wegfall kommen, es sei denn, daß es sich etwa nur auf die lebenden deutschen Künstler beschränkte. Statt dessen wäre die in Aussicht gestellte Übersicht der neuesten Kunstlitteratur wünschenswert, die, wenn sie sich ebenfalls auf Deutschland beschränken wollte, nicht sehr umfangreich ausfallen würde.

H. A. Müller.

Nekrologe.

Clara von Wille, geborene von Böttger, Tiermalerin in Düsseldorf, ist daselbst nach längeren Leiden den 15. März 1883 am Herzschlag gestorben. Sie war die Tochter eines preußischen Majors, vermählte sich mit dem Landschaftsmaler August v. Wille und hat ein Alter von nur 45 Jahren erreicht. Sie besaß ein tüchtiges Talent und wußte namentlich Hunde vortrefflich zu porträtiren.

Kunsthistorisches.

⁂ **Neue Funde in Athen.** Auf der Akropolis von Athen hat man vor kurzem einige interessante Entdeckungen gemacht. Die Schutthaufen zwischen dem Parthenon und dem Museum, wo man schon Überreste des ältern Parthenon gefunden, haben jetzt verschiedene Stücke alter Bildhauerarbeit herausgegeben. Unter ihnen befindet sich eine Athene, vollkommen erhalten, deren Gewand bis zu den Füßen hinabreicht. Die Füße sind mit roten, spitz zulaufenden Pantoffeln bekleidet. Ferner eine sitzende Figur der Göttin, ähnlich einer fragmentarischen, die schon an derselben Stelle gefunden wurde, in archaischem Stil, mit einer Tafel auf dem Schoß, und der obere Teil eines Reliefs, einen Wagenlenker vorstellend, dessen Kopf umgewendet ist. Die Farben auf diesem Relief sind noch glänzend. Außer diesen Resten früher Kunst sind auch eine große marmorne Hand mit einer Schlange darauf, wie auch zwei ineinandergewundene Schlangen, deren eine den Mund weit aufmacht, gefunden worden. Sie gehören wahrscheinlich zu einem Schrein der Tochter des Asculap, der in diesem Teil der Akropolis stand. Es muß hinzugefügt werden, daß der Kopf und obere Teil des Leibes der sitzenden Athene fehlen. (Academy.)

Personalnachrichten.

Weimar. Dem Genremaler Otto Piltz und dem Historienmaler Siegismund von Suchodolski ist vom Großherzog das Prädikat „Professor" verliehen worden.

Vermischte Nachrichten.

⁂ **Die Ausschmückung des Berliner Zeughauses** ist nunmehr soweit vorgerückt, daß man sich ein ziemlich vollständiges Bild von derselben machen kann. Zunächst ist eine bis vor kurzem offene Frage dahin erledigt worden, daß die Ausführung des vierten Gemäldes für die Herrscherhalle im Kuppelraum, die „Krönung Friedrichs I. in Königsberg", für welche ursprünglich Prof. Steffeck ausersehen war, nunmehr A. v. Werner übertragen worden ist, welcher bereits die „Kaiserproklamation in Versailles" ausgeführt hat. Von den zwölf für die anstoßenden Feldherrenhallen in Aussicht genommenen Gemälden sind sechs in Auftrag gegeben worden, und zwar die „Schlacht bei Fehrbellin" an Prof. Janssen,

„Der Übergang des großen Kurfürsten über das Frische Haff" an Prof. W. Simmler, „Die Schlacht bei Turin" an Prof. Knackfuß, „Die Schlacht bei Königsgrätz" an Prof. Hünten, „Die Schlacht bei Gravelotte" an Prof. Bleibtreu und „Die Schlacht bei Sedan" an Prof. Steffeck. Der von Geselschap gemalte römische Triumphzug in der Kuppelzone ist vollendet, ebenso die vier Kardinaltugenden in den Zwickeln. Der Künstler ist, dem „Centralblatt der Bauverwaltung" zufolge, zur Zeit mit Entwürfen für die Gemälde auf den großen Stirnflächen beschäftigt, welche folgende Motive behandeln sollen: 1) auf der Nordseite die Darstellung des Krieges als der unabweislichen Notwendigkeit zur Behauptung der Machtstellung der jungen Großmacht; 2) auf der Südseite als versöhnenden Gegensatz die Darstellung des Friedens und seiner Segnungen als des höchsten Endziels aller Kriege; 3) auf der Ostseite die Darstellung der Verteidigung des bedrohten Vaterlandes und der siegreichen Abwehr fremder Eroberer; 4) auf der Westseite die Darstellung der durch Preußen herbeigeführten Einigung der Stämme in Nord und Süd zu einem gemeinsamen deutschen Vaterlande. Die Haupttreppe im Hofe erhielt ihren künstlerischen Schmuck, die gewaltigen, auf den Antrittspostamenten sitzenden römischen Kriegergestalten, und die in das Wangen-Mauerwerk eingefügten allegorischen Reliefs, das Land- und Seekriegswesen darstellend, durch den Bildhauer Professor R. Begas; in Sandstein ausgeführt sind diese Werke durch Schüler des Künstlers. Die für die Mitte des Hofes bestimmte Figur der Borussia, welche die außerordentliche Höhe von 4,50 m erhält, wird zur Zeit von demselben Künstler in karrarischem Marmor aus einem Block gemeißelt. Was die Statuen der sieben preußischen Regenten von dem großen Kurfürsten bis auf Friedrich Wilhelm IV. betrifft, welche in der Herrscherhalle aufgestellt werden sollen, so sind die Modelle zu den Standbildern des großen Kurfürsten und Friedrichs des Großen von Encke, König Friedrich I. von Brunow und Friedrich Wilhelm IV. von Schuler vollendet. Dieselben sollen in Bronze gegossen werden, und zwar soll die dazu zu verwendende Legirung, ohne Zusatz von Zink, etwa 93 Prozent Kupfer und etwa 7 Prozent Zinn, beide Metalle möglichst chemisch rein, enthalten, so daß andere Metalle nur in geringen Mengen, zusammen höchstens mit ½ Prozent, vorkommen. Das Rohmaterial — Kupfer und Zinn — soll dabei vor dem Guß durch chemische Untersuchung auf seine Reinheit geprüft werden. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß unter Beobachtung dieser Vorschriften die Bronzegüsse jene schöne, durchsichtige Patina erhalten werden, durch welche die meisten älteren Bronzen vor den in den letzten Jahrzehnten hier ausgeführten Güssen sich auszeichnen, bei welchen letzteren ein mehr oder minder großer Zusatz von Zink Verwendung gefunden hat. Die übrigen für den Kuppelraum bestimmten Bildwerke werden in karrarischem Marmor ausgeführt. Die Figur der Viktoria, welche 3,90 m hoch ist und in der Nische der Eingangsthür gegenüber Platz finden wird, geht im Atelier des Bildhauers Prof. Schaper ihrer Vollendung rasch entgegen. Die für die Eckpfeiler daselbst bestimmten allegorischen Darstellungen sind dem Professor R. Begas und dem Professor Schaper übertragen, und zwar modellirt der erstere die auf der Südseite aufzustellenden Bildwerke, welche in sitzenden, 2,20 m hohen Figuren den Mut und die Standhaftigkeit versinnbildlichen, und Professor Schaper die für die Nordseite bestimmten, die Begeisterung und die Treue darstellenden Figuren. In den beiden Seitenhallen neben dem Kuppelraume werden 32 Feldherrnbüsten ihren Platz finden, deren Ausführung an 20 Bildhauer verteilt worden ist. Da die Gefahr nahe lag, daß bei einer Beteiligung so vieler verschiedener Kräfte für diese Aufgabe die ästhetische Gesamtwirkung und die einheitliche Behandlung leiden möchte, so wurde Professor R. Begas beauftragt, für die sämtlichen Büsten Skizzen in kleinem Maßstab anzufertigen und mit den Künstlern sich ins Einvernehmen zu setzen. Der größte Teil dieser Büsten ist in den Seitenhallen an den für dieselben bestimmten Plätzen zu einer vergleichenden Übersicht aufgestellt. Wie das obengenannte Blatt mitteilt, hat ein Teil der Künstler auf Ersuchen der Kommission bereitwillig die ihnen übertragenen Büsten an Ort und Stelle modellirt und dadurch, abgesehen freilich von äußeren Umständlichkeiten, die Arbeit selbst sich erleichtert und den Beweis geliefert, wie vorteilhaft durch ein solches Verfahren das Kunstwerk sich mit seiner Umgebung, namentlich rücksichtlich der Beleuchtung, in Harmonie setzen läßt, während bei der Ausführung des Modells im Atelier in dieser Beziehung begangene Fehler kaum sich verbessern lassen. Es ist zu wünschen, daß, ebenso wie die Maler, auch die Bildhauer mehr als bisher in allen Fällen, wo es sich um ähnliche monumentale Aufgaben handelt, die Modelle an dem Platze ausführen möchten, für welchen das betreffende Kunstwerk bestimmt ist.

S. **Archäologische Gesellschaft zu Berlin.** Sitzung vom 6. März. Vorgelegt wurden vom Vorsitzenden: Bullet. di storia e archeol. Dalm. VI. 1; Atti della r. Accad. dei Lincei VIII. 1, 2, 3; Württemb. Viertelj.-Schrift V. 1—4; v. Sybel, Kritik des ägypt. Ornaments; Photographien aus Paphlagonien, eingesandt von Herrn Hirschfeld aus Königsberg; der Gipsabguß einer griechischen Spiegelkapsel aus Bronze mit der ältesten Darstellung von Eros und Psyche, erworben für das Berliner Museum. — Herr Steffen sprach im Anschluß an seinen Dezembervortrag über die weiteren Resultate seiner topographischen Aufnahmen in Argolis, insbesondere über den unmittelbar nördlich der Atridenburg gelegenen 807 m hohen Prophet-Elias-Berg, dessen kyklopische Mauern auf der Kanallinie ihn als eine mit der Hauptposition von Mykenä zusammenhängende Defensionsanlage und Warte erkennen lassen, von der aus das ganze Wegenetz von Argolis überwacht werden konnte; sodann über die Stadtmauern, von denen die der Ebene zugewandte westliche sorgfältig der Kante des steilen Felshanges folgt und an einzelnen Stellen große behauene oblonge Blöcke zeigt, während die der geschützteren Gebirgsseite zugewandte östliche bis zum mittleren Hang vorgeschoben und zum Teil aus kleinen unbehauenen Steinen aufgeschichtet ist. Innerhalb dieses engen, mauerumschlossenen Raumes sind die zum Hofhalt des Herrschergeschlechtes notwendigen Baulichkeiten zu suchen, während das eigentliche Mykenä außerhalb der Mauern vorstadtartig in mehreren Gruppen an den verschiedenen Hochstraßen, hauptsächlich auf dem Westhange bis zum Eliasbach sich ausbreitete. Zum Heräon übergehend, welches vom Löwenthor 28 Stadien (Paus. giebt von der Gebietsgrenze der Mykener 15, Strabo falsch 10 an) entfernt ist, widerlegte der Vortragende die bisherige Ansicht, nach welcher die kleine Kuppe mit dem Heräon der Euböaberg der Alten und die östlich gegenüberliegende noch unbedeutendere der Akräaberg sei, und erkannte als Euböa den noch heute diesen Namen führenden 532 m hohen Hauptberg, als Akräa den gegenüberliegenden 702 m hohen Elias Berbatiotikos und als Prosymna das unterhalb des Heräons liegende Niederungsgebiet bis zur Schlucht der Klisura. Auch die bisher falsche Annahme der Flußläufe des Asterion und Eleutherion berichtigte der Vortragende auf Grund der Erzählung Pausanias' von dem Schiedsrichterspruch des Kephisos, Inachos und Asterion beim Streite des Poseidon mit Hera und dessen Angabe, daß Asterion der Vater der Euböa, Akräa und Prosymna sei, indem er den Asterion in dem durch die Klisuraschlucht nach dem Niederungsgebiete Prosymna fließenden Wasserlaufe erkannte, der noch heute wie zu Pausanias' Zeit unmittelbar nach seinem Eintritt in die Schlucht unter Fels- und Steingeröll verschwindet. Als Eleutherion ist ein großer antiker Brunnen, etwa 1100 m vom Heräon entfernt an dem antiken Wege von Mykenä gelegen, anzusehen. Der Vortragende schloß mit dem Hinweis darauf, daß die verhältnismäßig reiche archäologische Ausbeute seiner Aufnahme nicht sowohl sein persönliches Verdienst, als ein Ergebnis der Aufnahmemethode des preußischen Generalstabes und es daher dringend wünschenswert sei, daß für Zwecke solcher Aufnahmen in Griechenland größere Geldmittel schleunig zur Verfügung gestellt würden, um so mehr, als jetzt Eisenbahnen und Chausseen das Verschwinden der antiken Reste beschleunigten. — Herr Borrmann sprach über Terrakotta-Inkrustationen an griechischen Tempeln, welche zum erstenmal im 41. Winckelmannsprogramm der Gesellschaft: „Über die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke von W. Dörpfeld, F. Graeber, R. Borrmann, R. Siebold" zum Gegenstand einer eingehenderen Untersuchung gemacht sind. Die hier niedergelegten Resultate sind, soweit sie sich auf den großen Burgtempel in Selinus beziehen, kürzlich von Prof. Cavallari in den wesentlichsten Punkten bestätigt worden, jedoch weicht derselbe von der im Programm gegebenen Rekonstruktion darin ab, daß er oberhalb der

Verkleidungsstücke eine unter den Fragmenten des Tempels gefundene Sima und hinter derselben auf einem besonderen Gesimsstücke einen Akroterienkranz ansetzt, dessen Zugehörigkeit zum großen Burgtempel zuerst in dem erwähnten — von Cavallari übrigens beharrlich mit Stillschweigen übergangenen — Programm nachgewiesen ist. Diese Rekonstruktion ist jedoch, trotz ihrer detaillirten Maßangaben, eine rein willkürliche und unhaltbare, denn erstens zeigt keines von den bisher gefundenen Stücken jener Sima eine Durchbohrung für den Wasserabfluß, ferner ist das mit derselben von Cavallari in Verbindung gesetzte Ausgußstück in den Maßen viel zu klein, als daß es zugehörig sein könnte, sodann ist die Sima auch an ihrer Rückseite mit Blattmustern bemalt, kann also nur an den Giebel gehören, wo sie von beiden Seiten sichtbar war, und endlich können die Akroterien, deren Fußplatten sowohl an der Stirnseite als auch an der Unterfläche bemalt sind, nie hinter der sie völlig verdeckenden Sima gesessen haben, wie Cavallari will, sondern nur oberhalb der Verkleidungsplatten angebracht gewesen sein. Unbegreiflich ist es geradezu, daß Cavallari das ohnehin schon schwer lastende Geison des Tempels mit einer weiteren Plinthe bereichert und infolgedessen den Stein, der die Nagellöcher, ja zum Teil selbst noch die Nägel für die Befestigung der Verkleidungsplatten enthält, nicht mit diesen, sondern dem Akroterienkranze in Verbindung bringt. — Zum Schluß legte Herr Conze die vierte Lieferung des Werkes von O. Rayet: Monuments de l'art antique vor und machte auf die darin enthaltenen Stücke aus den königlichen Museen aufmerksam, namentlich auf die Zeus- und Athenagruppe der pergamenischen Gigantomachie, deren Wiedergabe durch das Dujardinsche Verfahren für uns von Interesse sein müsse. Von den Ausführungen des Textes wurde nur das Urteil des Herrn Rayet berührt, daß die Laokoongruppe ihrer Entstehung nach sichtlich jünger sei, als die Altarskulpturen. Es knüpfte sich daran die Vorlage der soeben ausgegebenen Schrift von R. Kekulé: Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon (Spemann, 1883). Sie geht im Zusammenhange einer allseitigen Revision der an die vatikanische Gruppe sich knüpfenden Fragen auch auf die Vergleichung mit der pergamenischen Gigantomachie ein, und zwar speziell der Figur des Vaters in der Gruppe mit der des Gegners der Athena. Referent stimmte dem Schlußergebnisse, daß die Laokoongruppe in Anlehnung an die Altarskulpturen und zwar etwa um 100 v. Chr. entstanden sei, als ihm außerordentlich einleuchtend, bei.

⁂ **Vom Nationaldenkmal auf dem Niederwald.** Prof. Schilling in Dresden hat nunmehr auch das Modell für das große Relief vollendet, welches die Front des hohen Sockels, auf welchem die Germania steht, schmücken wird.

⁂ **Zur Errichtung eines Lutherdenkmals** in Erfurt hat sich daselbst ein Komité gebildet, welches einen Aufruf zur Spendung von Beiträgen erläßt. Bis jetzt sind 20000 M. gesammelt worden.

⁂ **Um das Gedächtnis Gottfried Sempers** zu ehren, haben sich in Wien, Berlin, Dresden und München Lokalkomités gebildet, welche zu Geldbeiträgen auffordern. Einerseits soll dem Meister in Wien eine Büste errichtet, andrerseits soll eine Semperstiftung begründet werden, deren Fonds jungen Architekten die Möglichkeit bieten würden, ihre Ausbildung durch Reisen zu vollenden. In Berlin nimmt Beiträge entgegen Baurat und Prof. Ende, Pariser Platz 6a.

⊙ **Bei der Versteigerung der Narischkine'schen Gemäldesammlung,** welche am 5. April in Paris stattfand, ist das Porträt des Nürnberger Septemvirs Jacob Muffel von Albrecht Dürer (1526 gemalt) um 78000 Frcs. für das Berliner Museum erworben worden. Narischkine hatte für dasselbe auf der Versteigerung der Galerie von Pommersfelden (1867) 75000 Frcs. bezahlt. Es ist der erste hervorragende Dürer, welcher damit der Berliner Galerie einverleibt wird.

Vom Kunstmarkt.

C. v. F. **Die kürzlich in London veranstaltete Versteigerung von Handzeichnungen des Bildhauers Flaxman,** aus dem Besitz der ihm verschwägerten Familie Denman herrührend und mehrere Folgen der von dem Künstler bekanntlich wiederholt durch- und umgearbeiteten Kompositionen zu Homer, Hesiod, Äschylus, sowie zahlreiche andere Skizzen und Studien enthaltend, gestaltete sich durch die Teilnahme der intimen Kennerkreise der englischen Hauptstadt, wie durch die erzielten Resultate, zu einer Huldigung für die bewundernswerte Grazie und delikate Strenge der Schöpfungen des heute von der großen Menge fast vergessenen Meisters. Vor allem war es ein Manuskript, um 220 Pfund für das Fitzwilliam-Museum zu Cambridge erworben, das mit 41 kleineren Federzeichnungen und 6 größeren Kompositionen der „Werke der Barmherzigkeit" geschmückt, ein Gedicht Flaxmans: „The Knight of the Blazing Cross" enthält, welches derselbe am 6. Okt. 1796 als Festgabe seiner Gattin zu ihrem Geburtstage widmete. Unter den übrigen mehr als tausend Stücken, die zur Versteigerung kamen und die für die Fruchtbarkeit des Künstlers ein sprechendes Zeugnis geben, wenn man sich erinnert, daß bei zwei vorhergehenden Versteigerungen 1862 und 1876 wohl ebensoviel Nummern schon vorgelegen hatten, seien noch hervorgehoben: die Repliken von 27 Zeichnungen zur Odyssee (vollständige Suite), die um 250 Guineen abgingen, während sie 1876 um 70 Pfund verkauft wurden; 23 Zeichnungen zur Ilias, um 200 Guineen verkauft (die vollständige Folge von 39 Blatt brachte 1876 nur 50 Guineen). Dagegen blieben 26 Kompositionen zu Äschylus unter dem in der früheren Auktion für die vollständige Reihe von 27 Blatt erzielten Preise von 74 Pfund um ein Beträchtliches zurück. Der Gesamterlös belief sich auf £ 1486, und mit Hinzurechnung von Büchern, Autographen, Manuskripten auf £ 2293.

Kölner Kunstauktion. Am 23. bis 28. April werden die nachgelassenen Kunstsammlungen der Herren R. H. Deck in Zürich, Dr. Cappes in Horstmar, Kaufmann Fr. Nettesheim in Geldern, Kirchenrat Dursch in Rottweil und Frau Mertens-Schaaffhausen in Rom durch die Antiquariats- und Kunsthandlung von J. Heberle (H. Lempertz' Söhne) versteigert. Der Katalog weist 1040 Nummern auf und enthält 5 Illustrationen in Lichtdruck. Die Auktion erstreckt sich fast auf alle Gebiete des Kunstgewerbes: Majoliken, Fayencen, europäisches und orientalisches Porzellan (Gefäße und figürliche Darstellungen), venetianische Gläser und andere Glasarbeiten, Elfenbeinschnitzereien, Metallarbeiten der verschiedensten Art, Miniaturen, Waffen und Jagdgeräte, Möbel ꝛc. ꝛc.

Münchener Kunstauktion. Die hinterlassenen Gemälde und Antiquitäten des verstorbenen Hofjuweliers Franz Xaver Trautmann und des † Freiherrn von Zandt werden im Anschluß an die am 24. April beginnende Auktion der Kupferstiche und Gemälde des † Hofkapellmeisters J. H. Stuntz versteigert. Die Stuntz'sche Sammlung enthielt 63 Gemälde, meist Niederländer des 17. Jahrh., und eine kleine Zahl Kupferstiche. Die übrigen Sammlungen beziffern sich auf 422 Gemälde neueren und älteren Datums, darunter Namen von bestem Klange, und ca. 250 Antiquitäten (Schnitzereien, Porzellanarbeiten, Waffen u. s. w)

Zeitschriften.

The Academy. No. 569.

A History of Woodengraving by Woodberry. — The Wright exhibition at Derby. Von Cosmo Monkhouse. — French eighteenth century drawings. Von Fr. Wedmore. — The Worship of Isis and Osiris at Faesulae. Von F. Bernabei.

Der Formenschatz. Heft IV.

H. Burgkmair, Einfassung eines Canon. Holzschnitt, 1520. — Wappen mit den Emblemen der Liebe und des Weins. Um 1520 (Burgkmair?) — H. Vogtherr, Frauenköpfe aus dem „Kunstbüchlein" V.'s 1535. — Detail des grossen Holzplafonds aus dem alten Schlosse zu Dachau. — Randeinfassung mit musikal. Instrumenten, Holzschnitt 1550—70. — J. Amman, Venus und Amor, Holzschnitt aus dem Kunstbüchlein 1578. — Stefano della Bella, Gefässe. — Faun und Genien. Kupferstich, Monogr. A. C. 1692. — Bérain, Vasen und Culs de lampe. — Oppenort, Vier Candelaber. 1720. — A. Peyrotte, Cartouche mit Blumen und Rococolaubwerk. — A. Watteau, L'été.

Gewerbehalle. 1883. Heft IV.

Wohnzimmer von J. A. Esser in Bayreuth. — Pokal von E. Wollenweber in München. — Decorative Füllung von Soyer in Paris. — Standuhr, entw. von H. Götz in Karlsruhe, ausgef. v. Furtwängler Söhne in Furtwangen. — Schmiedeeisernes Grabgitter von Fabbroni in Mailand. — Grabmal des Agostino Onigo († 1490) in S. Niccolò zu Treviso, aufgenommen von Architect Bender. — Ornamente für Holzeinlage von Ihne und Stegmüller.

Deutsche Bauzeitung. No. 24.

Das Schinkelfest des Architektenvereins zu Berlin am 13. März 1883. — Kunst-Schmiedearbeiten aus der Werkstatt von Ed. Puls in Berlin.

Klassikerbibliothek der bildenden Künste,

bearbeitet von

J. E. Wessely, Dr. H. A. Müller, Dr. Georg Galland, Th. Seemann, Cornelius Gurlitt etc.

Erschienen sind:

Klassiker der Malerei. Venez. Schule I, von J. E. Wessely. Mit 86 Lichtdrucken und erläuterndem Text. Preis geb. 12 M., broch. 10 M.
Klassiker der Plastik. Antike Plastik, von J. E. Wessely. Mit 82 Lichtdrucken und erläuterndem Text. Preis geb. 12 M., broch. 10 M.

Demnächst werden complet:

Klassiker der Malerei. Deutsche Schule, von J. E. Wessely.
Klassiker der Baukunst. Mittelalter, von Corn. Gurlitt.

In Vorbereitung:

Die Maler der franz. Revolution etc., von Dr. H. A. Müller.
Moderne Plastiker, von Th. Seemann.
Italienische Renaissance, von Dr. Georg Galland.

Die Klassikerbibliothek der bildenden Künste kann auch in Heften à 60 Pf. bezogen werden, doch ist dies nur Subscriptionspreis und werden aparte Hefte nicht abgegeben. (1)

Bruno Lemme in Leipzig.

Grosse Gemälde- und Antiquitäten-Auktion

von über 680 Nummern, aus dem Nachlass des † Herrn J. H. Stuntz, k. bayr. Hofkapellmeister zu München, des † Herrn Hofjuweliers Trautmann, sowie aus dem Besitze des † Freiherrn von Zandt, Freiherrn von Lilien etc. etc., **den 24. bis 27. April (27. April die Antiquitäten),** von Vormitt. 1/2 10 und 2 1/2 Uhr Nachm. an im **Wagnersaale, Barerstr. No. 16 zu München.** Näheres durch die Kataloge. Aufträge übernimmt, erteilt Auskunft und versendet Kataloge loco gratis (nach auswärts gegen 10 Pf., Ausland 15 Pf. für Frankierung) (1)

Im Auftrage der Erben:

Carl Maurer in München,
Schwanthalerstrasse 17 1/2.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Die Anfänge der Kunst in Griechenland.

Studien von

Dr. A. Milchhoefer.

Mit zahlreichen Abbildungen. 8. Geh. 6 M. Geb. 7 M.

Literarische Anstalt, Rütten & Loening, Frankfurt a/M.

Allgemeines Künstler-Lexikon

oder

Leben u. Werke der berühmt. bildenden Künstler.

Zweite Auflage; bearbeitet von A. Seubert.

3 Bände. Broschirt M. 24.—; geb. in Halbfranz M. 30.— (12)

In der **Kellenberger**schen Buchhandlung in Chur ist erschienen und zu beziehen durch alle Buchhandlungen: (2)

Die Wandgemälde von St. Georg
in Rhäzüns (Graubünden).

65 Tafeln in Lichtdruck mit Text.
Preis in eleg. Leinwandmappe M. 10.—.

Antiquar-Kataloge.

Soeben erschienen und werden gratis und franco zugesandt:

Kat. 98. Kunst und Kunstgeschichte. Aeltere Holzschnitt- und Kupferwerke. Neuere illustrirte Werke 2370 Nummern.
Kat. 100. Frankfurter Drucke des 16. u. 17. Jahrhunderts.
Kat. 101. Incunabeln (Drucke bis 1500 incl.), Drucke von 1500 bis 1525.

K. Th. Völckers Antiquariat
in Frankfurt a. M.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,
Leipzig, Querstr. 2, I,

Vertretung und **Musterlager** der photographischen Anstalten von Ad. Braun & Co. in Dornach — Giacomo et figlio Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig — C. Bertoja in Venedig — C. Pini in Florenz u. a. m., liefert alles von diesen, wie auch von andern hier nicht genannten Firmen Verlangte **schnell, in tadellosem Zustande** u. zu den **wirklichen Originalpreisen laut Original-Katalogen,** die auf Wunsch umgehend p. Post zugesandt werden. (16)

Musterbücher
stehen jederzeit zur Verfügung.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Braunschweig
in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 15 M.

Die Galerie zu Kassel
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier broch. 27 M.; eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier mit Goldschnitt geb. 45 Mark; Fol.-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 60 Mark.

Bei meiner bevorstehenden Abreise nach Italien bitte ich die geehrten Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen bis auf Weiteres nur an die Verlagshandlung (E. A. Seemann, Leipzig, Gartenstraße 8) adressiren zu wollen.
Wien, 12. März 1883. **Lützow.**

Hierzu eine Beilage, betr. die k. kunstgewerbliche Fachschule für Metall-Industrie zu Iserlohn.

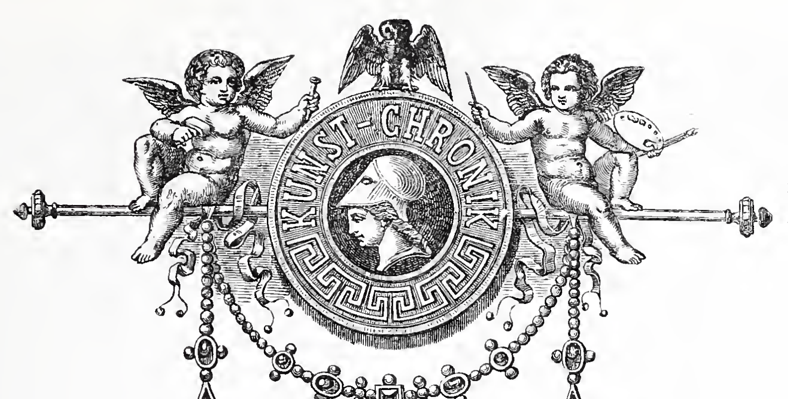
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

19. April



Nr. 27.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Raffael-Jubiläum in Urbino.

Arezzo, 6. April 1883.

In den letzten Tagen des März sahen die Räume des alten Schlosses der Monteseltro, an denen die Erinnerungen jener glanzvollen Zeit der Elisabeth Gonzaga und des Baldassare Castiglione haften, wieder einmal eine dicht gedrängte Schar festlich gekleideter Damen und Herren in sich versammelt. Zwar fehlte die farbige Pracht des Hofes, wie sie dereinst dort herrschte, aber was das moderne Staats- und Städteleben Italiens an Körperschaften, Munizipalitäten und Vereinen aufzuweisen hat, die beiden Kammern, die Provinzialverwaltung, die Städte und Ortschaften im weiten Umkreise, die Kunstwelt Italiens, zahlreiche Akademien des In- und Auslandes waren repräsentirt, um das Andenken des edelsten Meisters italienischer Kunst, des größten Sohnes von Urbino, zu feiern.

Gewiß würde die Festlichkeit einen noch viel glänzenderen und volkstümlicheren Charakter angenommen haben, hätte die Jahreszeit sich nicht in so rauher Weise fühlbar gemacht. Am ersten Tage fiel Schnee; wer — wie der Verfasser dieses Berichtes — bereits am 26. abends die gewundene Bergstraße hinanfuhr, erreichte die Stadt unter Donner und Blitz, durchnäßt von einem Platzregen, wie er in den Tropen kaum ausgiebiger vorkommen kann. Erst mit dem zweiten Festtage, dem 29., zeigte der Himmel sich günstiger gestimmt, und als wir Gäste aus dem Norden wieder von den umbrischen Bergen Abschied nahmen, kehrte der junge Frühling endlich ein, als wollte er denjenigen Forschern Recht geben, welche die Überzeugung hegen, daß Raffael in Wahrheit nicht am 28. März, sondern am heutigen Datum, dem 6. April, geboren ist.

In mancher Hinsicht mußte man übrigens die Ungunst des Himmels auch als ein Glück betrachten. Wo wäre Quartier zu finden gewesen in dem kleinen entlegenen Örtchen, wenn die ohnehin schon beträchtliche Zahl der Besucher sich verdoppelt oder verdreifacht hätte? Derjenige konnte ohnehin von Glück sagen, dem es gelang, durch Anmeldung bei dem Festkomité ein Zimmer in dem einzigen, übrigens ganz leidlichen Hôtel der Stadt oder bei einem der Bürger von Urbino gastliche Aufnahme zu finden. Abgesehen von der Wohnungskalamität war indessen für das leibliche Wohl der Teilnehmer trefflich gesorgt, die offizielle Bewirtung sogar eine wahrhaft opulente. Die beiden Festessen, welche von der Stadt und von der Akademie von Urbino, am 28. und 29., den Gästen gegeben wurden, hätte Castiglione als mustergiltig in seinen „Cortigiano" aufnehmen können.

Die eigentliche Feier begann am 28. mittags mit einer Versammlung im großen Saale des Schlosses, welcher zu diesem Zweck mit einer Estrade versehen und in Rot, Blau und Gold glänzend dekorirt war. Von der Mitte der Langwand gegenüber den Fenstern schaute eine Bronzebüste Raffaels von Papi auf die festlich bewegte Menge herab. Nach einigen Begrüßungsworten des Präsidenten der Akademie von Urbino hielt Cav. Marco Minghetti die Festrede. Beim Anhören dieses etwa 1½stündigen, ebenso formvollendeten wie gedankenreichen Vortrags mußte sich der Zuhörer sagen,

daß es wohl nur wenige lebende Staatsmänner geben dürfte, gleich geeignet wie der berühmte Parteiführer des italienischen Abgeordnetenhauses, einen Stoff rein kunstgeschichtlicher Art mit solcher meisterhaften Beherrschung aller Details zu behandeln. Minghetti führte den Entwickelungsgang Raffaels, durch alle Stadien hindurch, unter Berücksichtigung der dabei in Betracht kommenden kritischen Fragen, von der Kindheit bis zum Lebensende des Meisters in einem zusammenfassenden Charakterbilde vor und zeigte namentlich, wie sich das gesamte geistige Wesen der Renaissance, Welt und Kultur, nationales und allgemeines Leben der damaligen Zeit, in Raffaels universell angelegter Natur wiederspiegeln, in ihm ihre künstlerische Verklärung gefunden haben. Die an der Hand kurzer Notizen frei und feurig vorgetragene Rede fand minutenlangen, stürmischen Beifall.

Hieran reihten sich die Begrüßungen durch die zur Feier versammelten Repräsentanzen. Zunächst nahm der Senator Tullio Massarani das Wort, um an einige Worte der Beglückwünschung im Namen der ersten Kammer den Vortrag eines kurzen Festgedichts auf Raffael zu knüpfen. Unter den Vertretern der fremden Akademien, Vereine und Behörden, welche teils Ansprachen hielten, teils Adressen überreichten, seien Herr Jules Comte, Inspektor der Zeichenschulen Frankreichs, die Professoren Canon, v. Lützow, als Vertreter der Künstlergenossenschaft und der k. k. Akademie in Wien, und Graf V. Wimpffen aus Wien genannt, welcher letztere den Jacoby'schen Stich nach Raffaels „Schule von Athen" mit dem reich illustrirten Textbande von Prof. Springer als Festgabe der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" überreichte. Beglückwünschungstelegramme waren von zahlreichen italienischen Städten und Akademien und auch von mehreren ausländischen, z. B. aus Darmstadt, Kopenhagen und St. Petersburg eingelaufen. Alle diese Gaben und Grüße, welche den redenden Beweis dafür lieferten, daß in der That das ganze gebildete Europa sich mit den Bürgern Urbino's im Geiste vereinigt hatte zu der seltenen Feier, wurden von der Versammlung mit jubelnden Zurufen begrüßt. Der Vortrag einer Kantate von Lauro Rossi (Text von Vincenzo Romani) mit Orchesterbegleitung bildete den würdigen Beschluß der Feierlichkeit.

Den Beginn des zweiten Festtages machte der gemeinsame Besuch des Raffael-Hauses, den man am 28. des unfreundlichen Wetters wegen hatte verschieben müssen. Diesmal erstrahlte der Himmel im ungetrübten Blau, und der Zug der Festgenossen bewegte sich vom Schloß herab durch die bunt geschmückten, mit einer dichtgedrängten Volksmenge besetzten Gassen. Das Geburtshaus des göttlichen Urbinaten kann sich zwar nicht messen mit dem stattlichen Familienhause der Buonarroti in Florenz, aber es ist viel ansehnlicher als das Häuschen in dem reizvoll gelegenen Pieve di Cadore, in welchem Tizian das Licht der Welt erblickt haben soll. Man sieht ihm den ererbten Wohlstand der Familie Santi an. Aus dem kleinen Vestibül führt die Stiege rückwärts nach links empor zu dem ersten Stock, in welchem nach der Straße zu drei Zimmer sich befinden. Dem mittleren kann man schon die Bezeichnung „Salon" geben: es ist ein geräumiges, zweifenstriges Gemach, mit neu bemalter offener Holzdecke. In dem rechts gelegenen einfenstrigen Zimmer soll Raffaels Wiege gestanden haben. An der Wand hängt jetzt das bekannte, von der Mauerfläche abgenommene Frescobild mit dem lieblichen Profilporträt von Raffaels Mutter, Magia Ciarla, mit dem Kindchen im Schoß, der Tradition gemäß ein Werk des Vaters, Giovanni Santi, und wie die meisten Gemälde desselben zwar kein bedeutendes, aber ein von feiner Grazie angehauchtes Bild, welches uns wie eine Vorahnung der Madonnen Raffaels berührt. — Nachdem das Gemach mit Kränzen geschmückt war, schieden die Festgenossen von der geweihten Stätte, um die zur Preisbewerbung für das Raffaeldenkmal in Urbino eingelaufenen Projekte, welche mehrere Säle des Schlosses füllten, in Augenschein zu nehmen. Es soll hier dem zu gewärtigenden Richterspruche der Jury nicht vorgegriffen werden. Soviel aber schien uns aus der freilich nur oberflächlichen Betrachtung der Entwürfe hervorzugehen, daß keinem derselben ein hoher künstlerischer Wert beigemessen werden kann. Die meisten sind recht unbedeutend; auch an wahren Monstrositäten, den Gebilden wunderlicher provinzialer Künstlerphantasie, fehlt es nicht.

Die beiden Festdiners, welche am 28. und 29. im „Saal des Ariost" stattfanden, erhielten ihr würdiges Gepräge durch eine Reihe von Toasten der einheimischen und fremden Teilnehmer. Bei dem ersten Mahle nahm Minghetti den Ehrenplatz ein; er toastete, in sinnreicher Erinnerung an die edlen Fürstinnen, welche einst die Räume des alten Schlosses bewohnten, auf die Damen von Urbino; als Vertreter des italienischen Unterrichtsministeriums nahm der Generalsekretär Settimio Costantini das Wort, um der Stadt die Unterstützung des Staates bei der Errichtung ihres Raffaeldenkmals zuzusichern; Herr Jules Comte hielt eine Ansprache in französischer, Prof. v. Lützow und Graf Wimpffen toastirten in italienischer Sprache im Namen der von ihnen vertretenen Anstalten und Korporationen. — Am Abend des 29. fand sodann, wiederum im großen Saale des Schlosses, eine musikalisch-deklamatorische Akademie statt, zu der auch die Damen der Stadt, — wir nennen

die Gräfinnen Castracani-Ausidei, Ubaldini della Genga, Viviani de Buzi, Rondini-Gherardi und Vecchiotti — sich zahlreich eingefunden hatten. Von den musikalischen Produktionen seien hier nur die meisterhaften Violinvorträge des Herrn Angelo Ferni, Professors am Lyceum Rossini zu Pesaro, hervorgehoben. Die Festrede des Grafen Terenzio Mamiani gelangte wegen einer Indisposition des Autors leider nicht zum Vortrag, wurde jedoch im Druck den Teilnehmern eingehändigt.

Auch das altehrwürdige Theater von Urbino hatte seine Räume während der Festwoche geöffnet, um unter Mitwirkung tüchtiger auswärtiger Kräfte Gounods „Faust“ zur Aufführung zu bringen. — Heute, als am Gedenktage von Raffaels Tode, sollte das Centenario seinen Abschluß finden durch eine Feier zu Ehren des verstorbenen Gründers der Akademie von Urbino, Pompeo Gherardi. Wir fremden Besucher haben an dieser Festlichkeit nicht mehr Anteil nehmen können; unter dem Zusammenströmen der neugewonnenen Freunde, unserer liebenswürdigen Wirte und Festgenossen von Urbino verließen wir am Mittag des 30. die wundervoll gelegene, an Kunstschätzen und Denkmälern reiche Stadt, unauslöschliche Erinnerungen mitnehmend in die ferne Heimat. L.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Wien, Ende März 1883.

Wenn die Wiener Künstler irgendwo gemeinsam auftreten, zeichnen sie sich stets durch den Geschmack ihres Arrangements vorteilhaft aus. Etwas von dem klassischen Ensemble des Burgtheaters, das doch bei all seiner weitgreifenden Bedeutung in erster Linie eine Wiener Bühne ist, läßt sich auch in unserem Ausstellungswesen spüren. Die guten Manieren, der weltmännische Ton des Drama's machen sich in der bildenden Kunst als malerischer Sinn geltend, und daß dieser die stärkste Seite der österreichischen, vornehmlich der Wiener Kunst ist, darüber herrscht wohl seit lange kein Zweifel mehr.

Der Gesamteindruck der diesjährigen Ausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft bestätigt die Wahrnehmung aufs neue. Es ist eine der geschmackvollsten kleineren Ausstellungen, die wir gesehen haben, außerordentlich lehrreich für denjenigen, der sich von dem Stande und von den Richtungen der österreichischen Kunst einen Begriff machen will. Dazu kommt dieses Mal noch eine besonders erfreuliche Erscheinung: nämlich die auffallend rege Beteiligung des Staates. Eine ganze Reihe von ausgestellten Kunstwerken tragen im Katalog die Bezeichnung: „Ausgeführt im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht.“ Auch aus anderen Anzeichen kann man spüren, daß in den maßgebenden Kreisen die Notwendigkeit einer energischen Pflege der Kunst durch den Staat klar erkannt wird. Hoffentlich haben wir endlich auch einmal in Österreich von einem nennenswerten Kunstbudget und von einer einheitlichen, zielbewußten Verwaltung desselben zu berichten! Daß die Kräfte vorhanden sind, welche nur der eifrigen Pflege warten, um Ausgezeichnetes zu schaffen, kann jeder Unbefangene auf der diesjährigen Wiener Ausstellung lernen.

Als Ausstellungsraum dient das alte Künstlerhaus, ohne den Anbau des vorigen Jahres. In einem der Säle des letzteren übt der Gekreuzigte von Gabriel Max noch fortdauernd seine Anziehungskraft aus. Das Gesamturteil über dieses malerisch ohne Zweifel höchst meisterhafte Bild dürfte jedoch von dem ihres Berichterstatters wohl wenig abweichen. Man kommt bei aller Bewunderung zu keinem reinen Genuß. — Wer diesen vor allem sucht, und das thut am Ende doch jeder echte Kunstfreund, wird sich in dem ersten Saal der Genossenschaft viel befriedigter fühlen. Da ist ein wahres Bouquet von malerischen Blüten zusammengestellt, zu denen Makart, Angeli, Canon, Schindler, Griepenkerl, Probst, Lichtenfels, Rumpler, Schönn, Felix u. a. ihr Bestes beigesteuert haben. Die Mitte der Wand nimmt wieder, wie so oft schon, der immer noch unbestrittene Führer der Wiener Schule, Makart ein. Sein großes Porträt der Frau Gräfin Duchatel (Gemahlin des unlängst von Wien geschiedenen französischen Botschafters) zählt zu den bedeutendsten Werken der modernen Bildnismalerei und ist jedenfalls eine der gelungensten Schöpfungen des Meisters. Allerdings nicht als Bildnis, muß gleich hinzugefügt werden — denn die Dame sieht in Wirklichkeit nicht so degagirt aus, wie sie sich hier giebt — aber als Bild. Und es wäre vielleicht nicht so übel, wenn die heutige Porträtmalerei sich öfter in der von Makart hier mit Glück eingeschlagenen Richtung über die Sphäre der so zu sagen bürgerlichen Ähnlichkeit hinaus zu rein künstlerischen Idealen erhöbe. Mit der bloßen Rembrandt- oder Rubens-Imitation allein geht es doch auf die Dauer nicht. Aber daneben liegt ein weites, noch unbebautes Feld; Frauenschönheit zu preisen und zu verherrlichen, ist in jeder Façon erlaubt, und die seinige hat uns Makart wieder einmal mit so viel Farbenkraft und Frische vor Augen geführt, daß wir uns freuen, die ärgerliche Kritik beiseite lassen und dem Künstler ein kräftiges Bravo zurufen zu können. Der Kritiker eines Wienes Lokalblattes hat mit Recht an jene französischen Renaissance-Schönheiten vom Schlage der Diana Jean Goujons und Benvenuto

Cellini's Nymphe von Fontainebleau erinnert. Die überschlanke Gestalt, sehr eng nach der modernen hellenisirenden Art in Weiß gekleidet, sitzt umgeben von Prachtteppichen und Blumen im Freien auf einer Art Estrade, welche rückwärts in landschaftliche Ferne blicken läßt. Der Körper ist nach rechts vom Beschauer hingestreckt, während sich das anmutige, zierlich frisirte jugendfrische Köpfchen nach links wendet, mit einem Anflug von Schwärmerei emporblickend. Es ist, wie gesagt, nicht die Ähnlichkeit dieses Kopfes oder sonst ein für die Dargestellte besonders charakteristischer Zug, sondern das eigen Poetische, im Makartschen Sinn malerisch Ideale der Auffassung und Behandlung des Ganzen, was den Wert des Bildes ausmacht. Die am besten ausgeführte Partie ist der Kopf, die übrigen unbekleideten Teile der Gestalt, namentlich die Hände, lassen viel zu wünschen übrig. Als ganzer Virtuos bewährt sich der Künstler wieder in Kostümstücken, Schmucksachen, Blumen u. dergl., wo er ohne viel realistische Rücksicht seinen dekorativen Geschmack und die Bravour seines Pinsels frei walten lassen konnte. — Manche Leser wird es interessiren zu vernehmen, daß Prof. W. Unger noch vor der Ausstellung des Bildes im Künstlerhause nach demselben eine große Radirung angefertigt hat.

Noch drei andere hervorragende Mitglieder des Professorenkollegiums der Akademie, Angeli, Eisenmenger und Griepenkerl, haben Porträts ausgestellt, welche auf dem Gebiete der einfachen Bildnismalerei zu dem Tüchtigsten gehören, was unsere Ausstellungen in der letzten Zeit geboten haben. Von Professor Griepenkerl ist namentlich ein kleineres weibliches Porträt (Nr. 51) von ungemein zartem koloristischen Reiz. Angeli bietet uns in dem Bildnis der jugendlichen Gräfin Czernin, geb. Prinzessin Schönburg, ein neues Beispiel jener edlen Auffassung und Darstellung vornehmer Frauenschönheit, durch welche dieser Künstler zu einem der beliebtesten Porträtmaler der Hofwelt und Aristokratie der Gegenwart geworden ist.

Eine schwierige, doch gerade deshalb für den geistvollen und ernsten Künstler besonders anziehende Aufgabe war Canon gestellt, in dem auf Grundlage kleiner Photographien und Erinnerungen Dritter ausgeführten Bildnis des unglücklichen, von den Zulu's erschlagenen Prinzen Louis Napoleon, gemalt im Auftrage der Kaiserin Eugenie. Dem Vernehmen nach sollen sich die schwergeprüfte Mutter und das Gefolge des Prinzen über Canons Lösung der Aufgabe sehr befriedigt ausgesprochen haben. Der Prinz steht unbedeckten Hauptes vor uns, bekleidet mit der Kampagne-Uniform des englischen Artillerie-Regiments, in welcher er den verhängnisvollen Feldzug mitmachte. Die Uniform (dunkler, mit schwarzen Schnüren besetzter Rock und hohe Lederstiefeln) ist wenig kleidsam; auch sonst bietet das Beiwerk, ein an einen Baum befestigtes Zelttuch im Hintergrunde, ein Sessel mit der Karte des Zululandes, Fernglas und Feldmütze, nur geringen malerischen Reiz. Aber sehr pikant, wenn auch nicht bedeutend, wirkt der hagere Kopf mit der aristokratisch feinen, blassen Gesichtsfarbe, den wassergrauen, an den Vater erinnernden Augen, dem ernsten, von früher schwerer Prüfung zeugenden Ausdruck. Das Bildnis hat einen geschichtlichen Zug; die Persönlichkeit des so grausam in der Jugendblüte dahingerafften Prinzen dürfte in dieser Gestalt auf die Nachwelt kommen. — Canon hat außerdem noch vier Brustbilder von Heiligen ausgestellt, welche für die innere Ausschmückung eines Saales der neuen Wiener Universität bestimmt sind: groß angelegte, in den Details bisweilen etwas derb behandelte Figuren, welche jedoch mit ihren edlen durchgeistigten Köpfen und ihrer an Rubens gemahnenden Leuchtkraft der Farbe sich für den angegebenen Zweck trefflich eigenen werden. Sie wurde im Auftrage des k. k. Unterrichtsministeriums ausgeführt. P. T.

Kunstlitteratur.

Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche zum h. Vitus in Ellwangen, von Dr. Fr. J. Schwarz. Mit 22 artistischen Blättern in Lichtdruck, 8 Holzschnitten und einem Farbendruck. Stuttgart. Ad. Bonz & Comp. 1882. 56 S. gr. 4^0.

Der um die Erforschung und Verbreitung der Kenntnis mittelalterlicher Kunst als Verfasser einer „Formenlehre des romanischen und gotischen Baustils", der „Studien über die Geschichte des christlichen Altars", der „Beiträge zur Wiederbelebung der monumentalen Malerei" und als langjähriger Herausgeber der Zeitschrift: „Der Kirchenschmuck, Archiv für kirchliche Kunstschöpfungen und christliche Altertumskunde" (Stuttgart, 1857—1870) vielfach verdiente Verfasser, gegenwärtig Stadtpfarrer zu Ellwangen, giebt uns in vorstehendem Werke eine durch vollständige Kenntnis der Quellen, sowie große Umsicht und Klarheit der Darstellung ausgezeichnete Baugeschichte und Beschreibung des nach Ursprung, Geschichte, Stileigentümlichkeit und Größe bedeutsamsten Denkmals der romanischen Epoche in Württemberg: der Stiftskirche zu Ellwangen, die derselbe mit Recht zugleich als den einzigen aus einem Guß entstandenen romanischen Gewölbebau seiner schwäbischen Heimat bezeichnet. — Unter sorgfältiger Benützung der noch vorhandenen Urkunden und der sonstigen einschlägigen Nachrichten, kommt der Verfasser bezüglich der Gründung des Klosters zu dem Ergebnis, dieselbe sei im Jahre 764 durch Hariolf, Sohn des Grafen von Ellwangen, erfolgt, der in Burgund, wahrscheinlich

zu Langres, in den Benediktinerorden getreten war. Der jetzige Bau jedoch — der dritte in der Reihe, indem ein zweiter gegen Ende des 10. Jahrhunderts aufgeführter beglaubigt ist — stammt aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts, in dem sich nach einem verheerendem Brande, dem Kloster und Kirche zum Opfer gefallen waren, beide in den Jahren 1100—1124 aufs neue aus der Asche erhoben.

Der Verfasser sieht in dem Bau „unter den deutschen Kirchen romanischen Stils eines der wenigen, vielleicht das einzige Beispiel des Einflusses burgundischer Bauart und der Grundsätze der Cluniazenser Kongregation", und ist geneigt anzunehmen, derselbe sei direkt durch einen burgundischen Meister aus der genannten Kongregation in ihrem Geiste aufgeführt worden. Indem er als geschichtlichen Beleg dafür die seit den Zeiten des Gründers Hariolf nicht wieder unterbrochene Verbindung der Ellwanger Zweigstiftung mit dem Mutterkloster in Burgund beibringt, weiß er seine Ansicht nach formaler Seite mit dem Nachweis mancher Eigentümlichkeiten des Baues zu stützen, die auf burgundischen Einfluß hinweisen. So findet sich die der Westfassade vorgelegte zweigeschossige Vorhalle, deren Obergeschoß sich ins Innere der Kirche öffnet, an burgundischen Bauten wieder (St. Philibert zu Tournus, Kathedrale zu Langres, und zu einem dreischiffigen Vorbau entwickelt auch an der ehemaligen Abteikirche von Cluny), wozu wir jedoch bemerken, daß ein Gleiches auch in Deutschland, insbesondere an westfälischen Bauten vorkommt; so deuten die nicht flach sondern kuppelförmig eingewölbten Kreuzgewölbe, die von vornherein auf eine konsequent durchzuführende Einwölbung des Inneren angelegten gegliederten Pfeiler, ja selbst manche Motive des ornamentalen Details auf die Schule von Burgund; und überdies weicht unser Bau in seinem ausgebildeten Grundriß und der reichen Gruppirung seiner Teile (drei Chor-, zwei Querschiffapsiden, zwei Ost- und ein Westturm über der Vorhalle) so weit von der überaus einfachen Anlage sämtlicher schwäbisch-romanischer Kirchen ab, — mit manchen von ihnen hat er bloß die zierliche Dekoration des Äußeren mit Rundfriesen, Lisenen und reichen Gesimsen gemein, — daß fremde Einwirkungen bei seiner Entstehung wohl maßgebend gewesen sein müssen. Die zahlreichen Illustrationsbeilagen unserer Publikation gestatten dem Leser, den Ausführungen des Verfassers überall zu folgen, wie denn durch dieselben Anlage und Ausbildung des Baues nach jeder Richtung klar und eingehend dargestellt erscheinen. Eine solche giebt den Entwurf des Malers Kolb für die stilgemäße Ausmalung des Innern in gelungenem Farbendruck wieder und dient so zugleich der Absicht des Verfassers, „das Interesse für die Restauration der altehrwürdigen Kirche wachzurufen oder lebendiger zu machen," über die er sich im letzten Abschnitt des Werkes eingehend ausläßt.

Denn bekanntlich hatte das Innere des Baues das Unglück, im vorigen Jahrhundert eine gründliche „Verschönerung" im Sinne des Zopfstils über sich ergehen lassen zu müssen. Die Quaderpfeiler samt Sockeln und Kapitälen wurden mit Stuck überklebt, die Gewölbe mit Kartouchenwerk überkleistert, die Wandflächen glattgetüncht. Alles dies soll nun wieder gutgemacht werden, wozu jener Farbendruck eben einen vorläufigen Entwurf giebt, der sich wohl unter Zugrundelegung von Überresten der ursprünglichen Bemalung, die man wahrscheinlich unter der jetzigen Übertünchung auffinden dürfte, für die Ausführung seinerzeit wird ergänzen lassen. — Das typographisch und illustrativ durchaus würdig ausgestattete Werk ist mit Unterstützung des Rottenburger Diözesanvereins für kirchliche Kunst, der unter dem Präsidium des Verfassers jüngst wiedererstand, herausgegeben und zugleich als erstjährige Vereinsgabe dessen Mitgliedern gewidmet.

C. v. Fabriczy.

Todesfälle.

⊙ **Der Schlachtenmaler und Schriftsteller Moritz Blanckarts**, unser langjähriger Mitarbeiter, ist am 12. April in Stuttgart, wenige Tage vor der Vollendung seines 44. Lebensjahres, gestorben.

Konkurrenzen.

J. E. **Die römische Akademie „dei Virtuosi al Pantheon"** hat ihr jährliches Programm der sogenannten „Gregorianischen Preisbewerbung" für katholische Maler aller Nationen veröffentlicht. Das Thema ist dieses Mal „Die Versuchung Christi in der Wüste". Das Bild, welches diesen Gegenstand behandeln soll, muß auf Leinwand in Ölfarbe ausgeführt sein und die Dimensionen von 0,90 m Breite und 0,70 m Höhe haben. Der Preis besteht in einer goldenen Medaille im Werte von 1000 Franken. Die Bewerbung wird am 30. April 1884 um 2 Uhr nachmittags geschlossen. Die Ablieferung findet nur in den Räumen der genannten Kunstgesellschaft statt, welche ihre Residenz im oberen Seitenstockwerk des Pantheon hat. Auswärtige Bewerber müssen daher dafür sorgen, daß ihre Bilder zoll- und portofrei im Pantheon abgegeben werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Nicht wenige Künstler stellen sich die dankbare Aufgabe, Scenen aus dem Leben der Landleute zu behandeln, aber nur einzelnen gelingt es, davon mehr als die Außenseite zu geben. Zu diesen zählt Adolf Eberle, der vor vier Jahren mit seinem „Ersten Rehbock" in die Reihe jener deutschen Genremaler eintrat, deren Namen mit den besten genannt zu werden pflegen. Diesmal führt er uns in eine Bauernstube, in der ländliche Dilettanten unter der Direktion des Schullehrers musiziren. Es ist ein Terzett für Violine, Zither und Guitarre, das die guten Leute einüben. Ein etwa dreijähriges Mädchen aber bildet den Mittelpunkt der Komposition, indem es, auf dem Tische sitzend, auf einer primitiv konstruirten Geige so ernsthaft mitspielt, als ob das Gelingen des Ganzen von seiner Thätigkeit abhinge. Ein Bube und ein paar hübsche Dirnen bilden das Auditorium. Hennings zeigte uns einen „Kanal in Amsterdam" bei Mond- und Gasbeleuchtung, ein Werk von echt poetischer Wirkung. Durch wohlberechnete Anordnung und klares Kolorit, wie durch sauberste Zeichnung erfreute eine

Landschaft Leineckers, der in allem und jedem das Rechte zu treffen weiß. Von G. Baisch sahen wir eine seiner köstlichsten holländischen Viehweiden.

J. E. **Die Stadt Rom** hat von dem römischen Aquarellmaler Franz Roeßler 40 große Aquarelle erworben, welche alle die malerischen Punkte Roms darstellen, welche bei dem bereits im Gange befindlichen Umbau der Siebenhügelstadt nach und nach verschwinden werden und zum Teil bereits verschwunden sind. Gegenwärtig befinden sich die prächtig ausgeführten und namentlich für die Baugeschichte Roms wichtigen Blätter auf der großen römischen Kunstausstellung. Wo dieselben Aufstellung finden werden, ist noch nicht beschlossen; aber es ist wohl anzunehmen, daß sie in einem der Säle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol Platz finden werden.

Vermischte Nachrichten.

Bau eines Museums in Olympia. Kurz vor der Vollendung der Ausgrabungen von Olympia hatte sich der König der Hellenen, Georg, bei einem Besuche jener Feststätte auf die Bitte der Provinz Elis dafür entschieden, daß die zahlreich gefundenen Kunstschätze nicht nach Athen geschafft werden, sondern in Olympia verbleiben sollten, um an ihrem alten Platze in einem Museum vereinigt zu werden. Ein warmer Vaterlandsfreund, der Bankier Syngros aus Athen, schenkte zur Verwirklichung dieses königlichen Gedankens die Summe von 100 000 Frcs. und verdoppelte etwas später diese Gabe, so daß 160 000 Mk. verfügbar wurden. Nachdem nun vor wenigen Wochen der von dem Geheimen Baurat Professor Adler aufgestellte Entwurf die Genehmigung des königlichen Bauherrn erhalten hat, wird die Ausführung in kürzester Zeit beginnen. Die spezielle Leitung ist dem Regierungs-Bauführer Siebold übertragen, die obere Leitung wird, nachdem die archäologische Central-Direktion in Berlin ihre Genehmigung erteilt hat, in den Händen des Architekten Dr. Dörpfeld in Athen ruhen. Der Entwurf bewegt sich der Kostenschonung halber in einfachen Formenkreisen, zeigt aber einen den Fundgattungen und den Hauptfunden sorgfältig angepaßten interessanten Grundriß. Als Bauplatz ist der Fuß der Berge von Druwa am rechten Kladeosufer gewählt worden, damit durch den Neubau in keinem Falle ältere Substruktionen verdeckt, oder antike Fundschichten unzugänglich gemacht werden können.

(Centralblatt der Bauverwaltung.)

Rgt. **München.** Die Vorarbeiten zur internationalen Kunstausstellung schreiten rüstig vorwärts. Es wurde bereits mit den Einbauten im Glaspalaste begonnen und wird namentlich von den Künstlern mit Befriedigung wahrgenommen, daß durch Abdeckung des größten Teiles der unteren Galerien für alle Aussteller gleich gute Beleuchtung hergestellt wird. Die Beteiligung auswärtiger Künstler verspricht eine recht lebhafte zu werden. Die schottische Kunst wird sich zum erstenmale auf einer kontinentalen Ausstellung einfinden, die französische Regierung hat bereitwillig ihre Beteiligung zugesichert, der Kaiser von Österreich die leihweise Überlassung der „Schönen Melusine“ von Schwind bewilligt und die griechische Regierung bringt der Ausstellung ein außerordentlich reges Interesse entgegen. So läßt alles einen guten Erfolg der rastlosen Bemühungen des Centralkomité's hoffen.

J. E. **Die Erben des Kupferstechers Paolo Toschi** haben dem italienischen Unterrichtsministerium, welches das Vorkaufsrecht besitzt, wenn es sich um die Ausfuhr namhafter Kunstgegenstände nach dem Auslande handelt, 18 Kupferplatten des genannten Autors angeboten, welche Bilder des Correggio und Parmigianino darstellen. Die italienische Regierung, welche bereits 30 Platten von demselben Künstler besitzen soll, ist über den Ankauf noch nicht schlüssig geworden. Im Katalog der römischen, früheren päpstlichen, großen Kupferstecherei — jetzt Regia Calcografia — kommen diese Stiche Toschi's nicht vor und dürften sich daher wohl in Parma — vielleicht bei der dortigen Akademie, — wo Toschi 1854 starb, befinden.

Rgt. **Aus der königl. bayerischen Hofglasmalerei von F. X. Zettler** in München wird demnächst eine Anzahl höchst interessanter Arbeiten nach Rumänien abgehen. König Carol hat sich nämlich in der Nähe der Eisenbahnstation Sinaia in den Karpathen von dem unter Ziebland in München gebildeten Architekten Schulz aus Lemberg ein Sommerpalais im Stile der deutschen Renaissance erbauen lassen; die Fenster desselben werden größtenteils mit Glasgemälden geschmückt, welche in der Anstalt von Zettler in staunenswert kurzer Frist hergestellt wurden. Den mittleren großen Hofraum werden acht Figuren aus der Nibelungensage dekoriren, welche von A. v. Grundherr gemalt wurden. Das Treppenhaus erhält drei große Fenster mit Malereien nach Jürß, außerdem waren noch Watter, Prof. Widnmann, X. Barth und Birkmeyer und andere Künstler an der Ausführung dieses wahrhaft königlichen Auftrags beteiligt.

J. E. **Die italienische Regierung** erzielte im Jahre 1882 für Eintrittsgeld zu den dem Staate gehörenden Museen, Kunstgalerien und Ausgrabungen in ganz Italien eine Einnahme von Lire 299 004.75, welche zum größten Teile von den Italien besuchenden Fremden entrichtet wurde.

J. E. **Der internationale Künstlerverein in Rom** ließ zum Andenken an den vierhundertjährigen Geburtstag Raffaels eine Denkmünze vom Graveur Moschetti anfertigen mit dem Porträt Raffaels auf der einen Seite und mit dem Monogramm des Vereins auf der Kehrseite.

Vom Kunstmarkt.

H. G. **Gutekunsts Kunstauktion** in Stuttgart am 15. Mai. Schon die äußere Ausstattung des Katalogs deutet darauf hin, daß sein Inhalt ein außergewöhnlicher sein müsse. Und so ist es in der That. Eine berühmte Sammlung von alten und neueren Handzeichnungen soll unter den Hammer kommen, eine Sammlung, die längst allgemein bekannt war, da der frühere Besitzer derselben 36 Stück davon in Facsimile-Nachbildungen vor vielen Jahren herausgegeben hat. Es ist die kostbare Weigelsche Sammlung; J. A. G. Weigel hatte den Grund derselben gelegt und der als erfahrener und feiner Kunstkenner bekannte Leipziger Kunsthändler R. Weigel für eine umfassende Vermehrung gesorgt. Der Katalog verzeichnet 1217 Nummern, an die sich eine spezielle Sammlung von Handzeichnungen J. E. Ridingers (aus dessen Nachlaß stammend) mit 90 Nummern oder 880 Blätter anschließt. So gern wir auf Einzelnes näher eingingen, so unmöglich wird es, da der Raum dazu fehlt; sind doch die ersten Meister aller Schulen mit einem oder mehreren Blättern vertreten, von Deutschen u. a. A. Dürer, Hans Baldung, Holbein, Schongauer, Grunewald, Nic. Manuel, von Italienern Mantegna (mit 13 Blättern!), Raffael, Cellini, von Franzosen die beiden Poussin. Die reichste Auswahl bieten die Niederländer; hier finden wir das kostbare Blatt von Quintin Massys, „Tod eines h. Bischofs“ im Katalog bezeichnet. In R. Weigels Werk der Nachbildungen ist es unter Nr. 31 als eine Zeichnung von Mabuse nach dem Gemälde Stuerbouts in der Peterskirche zu Löwen angeführt und soll die Übertragung des Körpers des heil. Hubertus darstellen. Auch Rubens, van Dyck, Rembrandt, Potter, Ostade, Teniers, Dusart haben Hauptblätter zu der Sammlung beigetragen, sowie auch Vega, Berghem, Brueghel, Hals, Terborch, Visscher, Steen, Sachtleven und eine Menge holländischer Malerradirer. Der frühere Besitzer der Sammlung hat seine besondere Sorge darauf verwendet, tadellos erhaltene und mit dem Künstlernamen bezeichnete Zeichnungen zu bevorzugen und solche finden sich in der Sammlung in reicher Anzahl. Gutekunst hat dem Kataloge, den er mit großem Fleiße und fachverständiger Umsicht redigirte, 13 der schönsten Zeichnungen in trefflichsten Lichtdrucken beigegeben. Wer diese ansieht und allenfalls noch die von Weigel besorgten Nachbildungen durchgeht, wird sich, wenn er auch die Originale nicht sehen kann, überzeugen können, daß man die Vorzüglichkeit dieser Handzeichnungen-Sammlung nicht hoch genug preisen kann und daß diese Auktion zu den bedeutendsten dieses Genres in diesem Jahrhundert gehört. Zu beklagen bleibt es, daß es den Bemühungen T. O. Weigels nach dem Tode seines Bruders nicht gelingen konnte, die Sammlung im Ganzen dem Vaterlande zu erhalten. — Eine zweite, kleinere Abteilung des Katalogs enthält Kupferstiche, Holzschnitte und Radirungen, darunter die fast kompletten Werke des Dürer und Lucas von Leyden in den vorzüglichsten Abdrücken.

W.

P. Genter Kunstauktion. Am 7. Mai d. J. und folgende Tage kommt in Gent die bekannte Sammlung des verstorbenen Architekten Minard zur öffentlichen Versteigerung. Die Sammlung enthält durchweg Werke der Kleinkunst, darunter eine Reihe Stücke von spezifisch nationalem oder lokalem Interesse. Der von Hermann van Duyse sorgfältig redigirte, mit 38 Tafeln geschmückte Katalog zählt in systematischer Anordnung unter neun Sektionen 2169 Nummern. Weitaus die wichtigste Gruppe bildet das Steinzeug, vorwiegend rheinischer Herkunft. Diese Abteilung, welcher die Sammlung ihre Berühmtheit verdankt, ist durchaus vollständig, enthält sogar eine Anzahl überaus seltener, fast einzig dastehender Stücke. Es ist nicht zu bezweifeln, daß bei dieser Gelegenheit alle bedeutenden Museen und Liebhaber auf dem Platze sein werden, um etwaige Lücken ihrer Sammlungen auszufüllen. Daß die dadurch entstehende Konkurrenz auf die Preise von entscheidendem Einfluß sein wird, ist begreiflich; die Preise der Auktion Minard werden in den nächsten Jahren als maßgebend für das rheinische Steinzeug gelten. Voraussichtlich werden einzelne Stücke ganz unsinnige, schwindelhafte Preise erzielen — vielleicht künstlich gemachte — die hoffentlich für Sammlungen und besonnene Liebhaber ohne Eindruck bleiben werden. — Neben dem Steinzeug sind auch alle übrigen Abteilungen gut besetzt, namentlich das metallene Hausgerät, dessen Formen in den Niederlanden bekanntlich eine besonders zweckmäßige, mustergiltige Ausbildung erfahren haben. Alles in allem verspricht die Auktion Minard eine der bedeutendsten der letzten Jahre zu werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Corbucci, Vittorio, Il movimento letterario ed artistico dei secoli XV e XVI nella corte ducale di Urbino. Urbino 1882. In-16°. 53 pag.

Cossa, Andrea, San Francesco — Santa Maria dei Miracoli — La Loggia — Il Cimitero — di Brescia. — Brescia 1882. In-8°. 122 pag.

Gentile, Iginio, Elementi di archeologia dell'arte. Parte I: Storia dell' arte greca. Milano, Hoepli 1882. In-32°. 227 pag. L. 1. 50.

Ridolfi, E., L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale. Lucca 1882. In-8°. 400 pag. L. 7. —.

Venturi, Adolfo, Un quadro del Tiziano, spigolature pubblicate da Bartolomeo Federzoni per le nozze Asioli-Bonaccini. Modena 1882. 8°. 11 S.

Zanetti, Vincenzo, Vincenzo Casellari, pittore muranese. Cenni biografici. Roma 1882. 8°. 4 pag.

Zeitschriften.

Centralblatt f. Bauverwaltung. 1883. No. 12.
Der Umbau des Zeughauses zu Berlin. (Mit Abbild.)

The Portfolio. April 1883.
Paris. Notre-Dame and the Sainte Chapelle. Von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — Benozzo Gozzoli. II. Von Julia Cartwright. — The prodigal son by Lucas v. Leyden. (Mit Radirung.) — On the true composition of the groups of Phidias. Von Watkiss Lloyd. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 430.
Les Nielles de Tommaso Finiguerra et de Dei. Von G. Milanesi. (Mit Abbild.) — Trois miniatures inédites de Giulio Clovio. Von Ch. Diehl. (Mit Abbild.) — Une bonne fortune. Von P. Leroi. (Mit Abbild.)

The Art-Journal. No. 28. April 1883.
Glasgow. Von R. Walker. (Mit Abbild.) — The Wall Paintings in Berlin. Von Beavington Atkinson. — The „Tempio Malatestiano" at Rimini. (Mit Abbild.) — George Mason. II. Von Mrs. Meynell. (Mit Abbild.) — The Royal Scottish Academy's exhibition. (Mit Abbild.) — Art as an historical factor. Von W. M. Conway. — The signatures of Painters. Von Alfred Beaver. — The Jones Bequest to South Kensington Museum. I. Von G. R. Redgrave. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 4.
Die Wandgemälde in Kleinkomburg. Von H. Merz. (Mit Abbild.) — Das Svastika. Von V. Schultze.

Gazette des Beaux-Arts. 1. April 1883.
Les fresques de Raphael à la Farnésine. Von Ch. Bigot. (Mit Abbild.) — Les curiosités du dessin antique dans les vases peints. Von M. Duranty. (Mit Abbild.) — Rubens. Von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Les Restes d'un grand homme (Richelieu). Von E. Bonnaffé. — Velasquez. Von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Le Freydal. Von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Le Musée Correr à Venise. Von G. Frizzoni. (Mit Abbild.)

Berichtigung.

Das Epitheton „seltsam", mit dem in Spalte 426 der Kunstchronik eine angebliche Äußerung von mir bedacht wird, beruht 1) auf dem thatsächlichen Irrtum, daß mein Festartikel in der Köln. Zeitg. identisch gewesen sei mit der Festrede, welche ich in Dresden gehalten und, 2) auf dem grammatischen Irrtum, daß meine Äußerung in der Köln. Zeitung identisch sei mit der Redewendung, die mir hier in den Mund gelegt wird. Übrigens habe ich meiner Überzeugung, daß die Wissenschaft Grund habe, das auf Raffaels Grabstein verzeichnete Datum seines Geburtstages dem von Vasari berichteten vorzuziehen, in anderer Form natürlich auch in Dresden Ausdruck gegeben; und man hat das in der Dresdener Kunstgenossenschaft sicher um so weniger „seltsam" gefunden, als wir ausdrücklich übereingekommen waren, trotz der wissenschaftlichen Bedenken den 28. März zu feiern, um uns von unseren italienischen Festgenossen nicht zu trennen.
K. Woermann.

Inserate.

Hierzu zwei Beilagen: von C. Schleicher & Schüll in Düren und von Rud. Schuster in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

26. April



Nr. 28.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neue Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie.

Fast zu gleicher Zeit mit dem Dürerporträt der Sammlung Narischkine hat das Berliner Museum zwei ausgezeichnete Werke von Rembrandt erworben, welche zwar in der Litteratur (durch Smiths Catalogue raisonné) bekannt waren, von deren Verbleib man aber nichts wußte, bis sie vor kurzem auf englischen Ausstellungen von Gemälden alter Meister aus dem Privatbesitz auftauchten. Von deutschen Gelehrten hat sie wohl nur Dr. W. Bode gekannt, welcher sie in den soeben erschienenen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei", deren Kern eine meisterhafte Darstellung von Rembrandts künstlerischem Entwickelungsgang bildet, auf S. 482 und 485 näher charakterisirt hat. Das eine derselben stellt „Susanna im Bade von den Alten belauscht" dar und ist mit Rembrandt f. 1647 bezeichnet, [1]) das andere die „Vision des Daniel". Dieses Bild ist nicht bezeichnet. Indessen sprechen innere und äußere Gründe dafür, daß es um 1650 entstanden ist. Beide Gemälde befanden sich im vorigen Jahrhundert im Besitze des englischen Malers Sir Joshua Reynolds († 1792). Im Jahre 1769 wurde das erstere von Earlom in Schwarzkunstmanier gestochen. Nach Reynolds' Tode wurden die Bilder bei der Versteigerung seines Nachlasses im Jahre 1795 von einem Baronet Lechmere erworben, in dessen Familie sie bis zuletzt geblieben sind. Der jüngste Besitzer war Sir Edmund Lechmere in The Rydd.

1) Vosmaer nennt in seiner Rembrandtbiographie S. 214 fälschlich die Jahreszahl 1641.

Ein günstiger Stern hat über diesen Bildern gewaltet. Sie sind ebensosehr von jeder Beschädigung wie von jeder fremden Hand verschont geblieben. Nur die „Vision des Daniel" ist in der Farbe etwas stumpf, in den Schatten etwas trüb geworden oder „versunken". Dagegen erglänzt das andere Bild in seiner ursprünglichen Farbenpracht, was um so höher zu schätzen, um so freudiger zu begrüßen ist, als dasselbe zu den farbigsten und doch stimmungs- und harmonievollsten Bildern gehört, welche Rembrandt jemals gemalt hat. Daß der damals vierzigjährige Meister diese Susanna mit großer Liebe ausgeführt hat, beweisen zwei noch vorhandene Vorstudien. Die eine ist das Brustbild eines nackten Mädchens, welches der Maler Bonnat in Paris 1880 auf der Versteigerung der Sammlung His de la Salle erworben hat, die andere eine in das Bad steigende Susanna mit landschaftlicher Umgebung, welche mit der Galerie La Caze in das Louvre gekommen ist. (Spezialkatalog Nr. 97). Die beiden Alten sind auf diesem Bilde nicht sichtbar, welches für seinen Zweck auch skizzenhaft in einem bräunlichen Gesamttone gehalten ist, während unser Bild eine vollkommene Harmonie zwischen der individuellen Wirkung der Lokaltöne und der symphonischen Kraft des Helldunkels repräsentirt.

Susanna ist eben aus einer Felsgrotte herausgetreten, welche nach vorn von einer Marmorbank abgegrenzt wird, und hat einen Fuß in das Wasser gesetzt, das sich von rechts nach links bis in den Mittelgrund ausdehnt, wo aus dem umbuschten Ufer ein phantastischer Palast auftaucht, in dessen Architektur maurische und Renaissanceelemente vermischt sind. Über

demselben erhebt sich auf einer Anhöhe ein runder, massiger Turm mit gotisch gegliederten Fenstern, ein merkwürdiges Bauwerk, welches vielleicht nicht ein Produkt der Phantasie ist, da es auch auf der „Vision des Daniel" wiederkehrt. Der jüngere der beiden Alten, ein Mann mit hoher Mütze, ist, von wilder Begier getrieben, welche seinem Gesicht den Ausdruck einer unheimlichen Bestialität aufprägt, über die Bank gestiegen und zerrt an dem weißen Laken, welches die Badende nach hinten verhüllt. Diese weiß noch nichts von dem Überfall und blickt, mit der linken Hand sich auf die Bank stützend, ängstlich nach links. Der ältere der beiden Greise in orientalischer Kleidung und mit einem Turban auf dem Kopfe, der seine Stirn beschattet, hier auf einer kaum nagelgroßen Fläche ein zauberhaftes Clairobscur hervorbringend, nähert sich mit behaglichem Schmunzeln aus dem Hintergrunde. Was aber erst der ganzen Tonstimmung, dem Zusammenschwimmen von Licht und Schatten die rechte Basis giebt, das ist das prächtige, scharlachrote, mit einem breiten Goldbrokatstreifen besetzte Kleid der Susanna, welches in massig zusammengepackten Falten über die Bank geworfen ist. Vor derselben stehen zwei rote Pantoffeln. Von diesem roten, ungemein kräftigen Farbenanschlag verbreiten sich Reflexe in die nächste Umgebung, die so fein und zart mit dem dominirenden Goldtone, welcher namentlich den mit einer wahrhaft correggiesken Anmut modellirten Körper der Susanna umhüllt, verschmolzen sind, daß die Harmonie des Bildes durch die breite rote Masse zur Rechten nirgends ins Wanken gerät. Über dem Weiher zur Linken schweben die dunkelen Schatten der Abenddämmerung, die, je weiter sie an dem bewaldeten Abhang im Hintergrunde emporsteigen, desto transparenter und geschmeidiger werden. Das Ganze ist ungemein flüssig behandelt, ohne daß irgendwo ein stärkeres Impasto zu Hilfe genommen worden ist, um eine grobsinnliche Wirkung zu erzielen.

Auf dem zweiten Bilde durchflutet das Licht die Schatten so gleichmäßig, daß sein harmonisirender Einfluß auch die wenigen resoluten Lokalfarben abgedämpft und auf eine sehr eng begrenzte Wirkung eingeschränkt hat. Vor einer Felswand steht, von einem lichten Glanze umflossen, der Erzengel Gabriel und zeigt dem neben ihm knieenden Daniel, auf dessen Schulter er mit ungemein zärtlicher Gebärde, begleitet von dem liebevollsten Gesichtsausdruck, seine Hand gelegt hat, jenseits eines in tiefem, wild zerrissenem Bette strömenden Baches den Ziegenbock (den König in Griechenland), welcher den Widder (die Könige in Medien und Persien) vernichtet hat. Im Hintergrunde sieht man auf einer waldigen Bergeshöhe wieder jenen massigen Thurm, welcher durch seine eigentümliche Form auch auf dem andern Bilde sofort ins Auge fällt. Haben wir auf diesem die exquisite Färbung, die feine Modellirung und den Zauber der Stimmung, also mehr technisch-malerische Vorzüge, bewundert, so fesselt uns in der „Vision des Daniel" vornehmlich der poetische Gehalt, die wunderbare Tiefe der Empfindung, die wahrhaft religiöse Inbrunst, die ebensosehr aus den Köpfen der beiden Figuren wie aus dem die Schatten durchdringenden Lichte spricht. [1]) —

Das angebliche Porträt des Nürnberger Septemvirs Muffel von Dürer präsentirt sich viel günstiger, als man nach der etwas kühlen Beurteilung Thausings (Dürer, S. 478) erwarten durfte, die sich vielleicht nicht auf eine gründliche Autopsie des Verfassers stützt.[2]) Zunächst ist zu bemerken, daß das Porträt unmöglich „nach einer früheren Zeichnung und aus der Erinnerung gemalt" sein kann, da die meisterhaft behandelten Partien um die beiden Augen herum mit ihren feinen bläulichen und grünlichen Schatten, den durch das Alter bedingten Hebungen und Senkungen der Haut nur mit einer bewunderungswürdigen Geduld unmittelbar nach der Natur nicht gemalt, nein faksimilirt sein können. Und dieser Sorgfalt entspricht auch die übrige Ausführung des Bildes, das zwar im Jahre 1870 in Petersburg von Holz auf Leinwand übertragen worden ist, aber so geschickt, daß nicht die kleinste Partie verletzt wurde. Es muß ein überaus feiner Pinsel gewesen sein, vielleicht von Marderhaaren, mit welchem Dürer unter Zuhilfenahme der Lupe dieses Bildnis gemalt hat. Wenn man es aus unmittelbarer Nähe betrachtet, kann man sich nicht satt genug sehen an diesem Wunderwerk einer minutiösen Ausführung, die keine Hautfalte, kein Härchen zu gering achtet, um übersehen oder umgangen zu werden.

Der Septemvir Muffel starb am 19. April 1526, welche Jahreszahl bekanntlich auch das Gemälde trägt, und darauf stützt vornehmlich Thausing seine Annahme, daß das Bild nicht nach dem Leben gemalt sei. Wie aber, wenn dasselbe gar nicht den Jakob Muffel darstellte? Wenn nämlich die Zeichnung vom Jahre 1517 in der Sammlung Dumesnil, auf welche sich Ephrussi beruft (s. Gaz. des Beaux-Arts, Märzheft S. 221), wirklich den Septemvir Muffel darstellt, so kann unser

1) Den Daniel hat Baronet Lechmere um mehrere Pfund höher bezahlt, als die Susanne, während sich heute das Verhältnis umgekehrt stellen würde. In einer Auktion würde die letztere mindestens auf 150000 Frcs. gehen. Dem Berliner Museum haben aber beide Bilder zusammen nicht so viel gekostet.

2) Die Radirung im Katalog der Auktion Narischkine und in der Gazette des Beaux-Arts giebt keine Vorstellung von dem Originale.

Bild nicht das Porträt des letzteren sein, da Zeichnung und Bild keine Ähnlichkeit mit einander haben. Soweit Direktor Meyer bis jetzt ermittelt hat, geht die Überlieferung, daß das Porträt das des Jakob Muffel ist, nicht über das vorige Jahrhundert hinaus. Es wird die Aufgabe Kundiger sein, die Sache weiter zu verfolgen. Wir aber in Berlin freuen uns, endlich einen wohlerhaltenen, echten Dürer heimgeführt zu haben, außer dem Holzschuher den einzigen, der überhaupt noch zu haben ist.

Adolf Rosenberg.

Laokoonstudien.

Erwiderung.

Herr Veit Valentin hat auch das zweite Heft meiner „Laokoonstudien“ einer eingehenden Besprechung in diesen Blättern gewürdigt (Nr. 24 ff.). Hierauf ebenso eingehend zu antworten, liegt mir um so ferner, als bei dem diametralen Gegensatze unserer ästhetischen Prinzipien an eine Einigung auch nicht entfernt zu denken wäre. Ich würde gern auf eine Erwiderung verzichtet haben, wenn nicht der eine Vorwurf, welchen mir Herr Valentin macht, unbedingt eine Zurückweisung verlangte; denn unbegründete Behauptungen, falsche Prinzipien, Mangel an Logik u. dgl. kann man sich wohl ruhig vorwerfen lassen, zumal in ästhetischen Fragen, wo strikt-mathematische Beweisführung unmöglich ist; nicht aber grobe Fehler und Mißverständnisse.

Herr Valentin beschuldigt mich (S. 428), Lessing rücksichtlich seiner Vorschrift über die Wahl des fruchtbarsten Momentes mißverstanden zu haben. „Blümner macht das seltsame Mißverständnis, daß er die von Lessing so deutlich bezeichnete „höchste Staffel des Affektes“, über welcher es „weiter nichts“ giebt, als gleichbedeutend nimmt mit dem „äußersten Moment einer Handlung“, daß er überhaupt den aktiven Begriff „Handlung“ und den passiven „Affekt“ einander gleichsetzt und dadurch zu der Auffassung kommt, als habe Lessing mit seinem Beispiel vom rasenden Ajas zeigen wollen, daß auch ein späterer Augenblick in diesem Sinne fruchtbar sein könne, indem die arbeitende Phantasie rückwärts geht“ u. s. w. .... „Die ganze Auffassung des späteren Momentes ist erst durch das Mißverständnis von „Höhepunkt der Handlung“ und „höchste Staffel des Affektes“ entstanden, und Lessing hat nichts damit zu thun. Selbstverständlich bleibt durch eine derartige Erklärung Lessings Gesetz durchaus unberührt. Wenn man Lessing bekämpfen will, muß man ihn erst verstehen. Von dem Kommentator des Lessingschen Laokoon wäre das allerdings zu erwarten. Die Thatsache spricht dagegen.“

Dies wäre allerdings traurig, wenn es sich so verhielte, und ich thäte dann wohl am besten, die noch übrigen Exemplare meiner Laokoon-Ausgabe einstampfen zu lassen. Aber glücklicherweise bin nicht ich es, der Lessing mißverstanden hat, sondern Herr Valentin, wofür ich im Folgenden den Beweis liefern will.

Herr Valentin wirft mir also vor, „Handlung“ und „Affekt“ ohne weiteres gleichgesetzt zu haben. Daß Handlung und Affekt nicht dasselbe sind, weiß ich natürlich so gut wie Herr Valentin; ich habe auch keineswegs beide Begriffe gleich gesetzt, sondern nur die höchste Staffel der Handlung mit der höchsten Staffel des Affektes; und das aus dem sehr einfachen und sehr triftigen Grunde, weil bei jeder mit Affekt verbundenen Handlung die höchste Staffel der Handlung zugleich auch die höchste Staffel des Affektes ist. Wohlgemerkt: die höchste Staffel der Handlung, nicht die letzte; Herr Valentin begeht den Irrtum, dies beides zu verwechseln oder wenigstens mir diese Verwechselung stillschweigend zu imputiren. Wie aber beim Drama der höchste Punkt der Handlung, die Peripetie, noch keineswegs den Endpunkt derselben bezeichnet, so auch bei jeder von der Kunst dargestellten Handlung. Unterscheidet man die höchste Staffel einer Handlung von der letzten, so wird man finden, daß, wie gesagt, die höchste Staffel der Handlung und des Affektes zusammenfallen. Natürlich kommen solche Handlungen, die nicht mit Affekt verbunden sind, die ohne Erregung der Seele vollbracht werden, hier nicht in Betracht; bei diesen kann es sich eben nur um die höchste Staffel der Handlung allein handeln. Solcher Art sind aber die Lessingschen Beispiele nicht. Sehen wir uns dieselben näher an!

Betreffs des Laokoon sagt Herr Valentin, Lessing spreche nicht von Aktion, sondern von Affekt; er bezeichne als die höchste Staffel des Affektes den Tod Laokoons. Falsch; Lessing bezeichnet als die höchste Staffel des Affektes das Schreien Laokoons; der Tod ist die letzte Stufe der Handlung: ein, wie Lessing sagt, „leidlicherer, folglich uninteressanterer Zustand“; wie könnte Lessing einen solchen Zustand als „höchste Staffel des Affektes“ bezeichnet haben? — Ob man aber hier Aktion oder Affekt sagt, bleibt sich gleich. Denn auch in der Aktion des Laokoon ist sein Schreien, wenigstens nach der Auffassung Lessings, welcher unmittelbar darauf den Tod eintreten läßt, die höchste Staffel; im Augenblick des Todes aber ist Laokoon nicht mehr handelnd; sein Tod ist vielmehr das Ende. — Ferner die Medea: höchste Staffel der Handlung und des Affektes ist die Tötung der Kinder; Handlung und Affekt sind damit noch keineswegs zu Ende, aber beide sinken von ihrer Höhe herab. Und es ist keine Inkonsequenz, wenn man bei der Medea die Tötung

der Kinder als die höchste Staffel des Affektes bezeichnet, beim Laokoon den Tod aber nicht; denn es ist etwas total Verschiedenes um eine im Affekt erfolgende Tötung eines anderen, oder auch seiner eigenen Person, und den infolge eines Schlangenbisses eintretenden Tod, wie beim Laokoon. Die höchste Staffel der Handlung wie des Affektes — ich bleibe bei dieser Gleichstellung — liegt ja nicht im Sterben, sondern im Handeln: beim Laokoon aber wäre, wie gesagt, im Augenblick seines Todes kein Handeln mehr da. — Auch die Opferung der Iphigenie führt Herr Valentin an: „der Höhepunkt des Affektes, dessen letzte [hier gebraucht also Herr Valentin geradezu „letzte" als identisch mit „höchste"] Staffel, ist das Opfer selbst; dafür wird ganz einfach wieder [nämlich von mir] der „Höhepunkt der Handlung" gesetzt." — Ich frage: welcher Augenblick aus der Opferung der Iphigenie ist denn sonst der Höhepunkt der Handlung, wenn nicht eben dieser?

Am unbegreiflichsten aber wird Herrn Valentins Mißverständnis beim Beispiel vom rasenden Ajas. „Bei dem rasenden Ajas ist es nicht etwa der Höhepunkt der Handlung, sein Wüten gegen die Herden, sondern sein Selbstmord, in welchem das Begonnene, die Scham und Verzweiflung, zur Vollendung kommt." Damit vergleiche man den Wortlaut Lessings: „Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wütet und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet." Von der Medea sagt Lessing kurz vorher: „Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus u. s. w." Diese Worte stehen denen über den Ajax hinsichtlich der logischen Anordnung ganz parallel; inhaltlich umschrieben heißen sie: a) der Künstler hat nicht den Höhepunkt des Affektes (Wüten unter den Herden, Morden der Kinder) gewählt; b) er hat vielmehr dort einen späteren, hier einen früheren Augenblick dargestellt; c) aber gerade dieser führt unsere Phantasie zum Höhepunkt, dort rückwärts, hier vorwärts schließend. Was wollte denn auch das wundervolle Gleichnis am Schluß: „Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen", besagen, wenn die höchste Staffel des Affektes nach Lessings Meinung nicht die Raserei, sondern der Selbstmord wäre? — Wenn nun beim rasenden Ajax die Raserei der Höhepunkt des Affektes ist, so folgt daraus von selbst, daß Lessing auch einen späteren Moment als fruchtbar anerkannte.

Aber, meint Herr Valentin, „nach Lessing, welcher Handlung und Affekt unterscheidet, folgt auf die höchste Staffel des Affektes überhaupt weiter nichts mehr." Falsch; falsch im Nebensatz wie im Hauptsatz. Lessing gebraucht selbst im 16. Abschnitt das Wort „Handlung", wo er nach Herrn Valentin hätte „Affekt" gebrauchen müssen. Denn wenn er dort sagt: „Die Malerei kann in ihren koexistirenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nützen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird", so hat bisher noch jeder Erklärer und Ästhetiker dies nicht anders betrachtet, denn als eine Rückbeziehung auf die im dritten Abschnitt gemachte Prämisse von der Wahl des fruchtbarsten Augenblicks des Affektes. Der Künstler muß *einen* Moment der Handlung wählen, und zwar den *prägnantesten*; und dieser prägnanteste muß zugleich, aus den im dritten Abschnitt entwickelten Gründen, ein *fruchtbarer* sein. Muß ich Herrn Valentin außerdem noch auf jene (in meinem Kommentar, S. 602, besprochene) Stelle aus der Abhandlung über die Fabel aufmerksam machen, woraus hervorgeht, daß Lessing auch den Affekt als Handlung betrachtete? Nach der dort gegebenen Definition Lessings ist in der That jeder Affekt Handlung, wenn auch natürlich darum noch keineswegs jede Handlung Affekt ist.

Und zweitens: Lessing sagt nicht, daß auf die höchste Staffel des Affektes nichts mehr folge: sondern nur, daß *über* ihr nichts sei. Natürlich, denn sie ist ja eben die *höchste*. Affekt und Handlung gleichen einer auf- und absteigenden Kurve, über dem höchsten Punkt derselben ist nichts, wohl aber folgen demselben noch andere, wieder niedriger belegene Punkte. Es scheint damit im Widerspruch zu stehen, wenn Lessing vom Laokoon sagt: „Wenn er schreit, so kann die Phantasie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlicheren, folglich uninteressanteren Zustand zu erblicken. Sie sieht ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot." Aber dieser Widerspruch ist nur ein scheinbarer. Denn wir haben gesehen, daß Lessing, wie ein Vergleich eben dieser Worte mit dem Vorhergehenden zeigt, als die höchste Staffel des Affektes nicht den Tod, sondern das Schreien betrachtet; folglich kann er hier bei dem Ausdrucke, „eine Stufe höher resp. tiefer steigen" nicht eine Steigerung des Affektes meinen, sondern nur das zeitliche Fortschreiten der Handlung, „eine Stufe höher" ist so viel als „eine Stufe weiter in der Zeit". Herr

Valentin freilich versteht den Ausdruck „Stufe“ wörtlich und indem er sich die Stufen des Affektes beim Laokoon so denkt:

Tod
Schreien anstatt: Schreien
Ächzen Ächzen Tod

kommt er zu der oben bestrittenen Ansicht, daß Lessing den Tod Laokoons, nicht sein Geschrei, als die höchste Stufe des Affektes betrachte. Das Schreien des Laokoon ist bekanntlich der Ausgangs- und zugleich der Kardinalpunkt des ganzen Lessingschen Buches. Ob jemand, der diesen Hauptpunkt verkennt und die Entdeckung macht, Lessing wolle beweisen, warum Laokoon nicht tot dargestellt worden sei, das Recht hat, über die Arbeiten des Unterzeichneten vom hohen kritischen Dreifuß herab abzuurteilen, darüber überlasse ich die Entscheidung ruhig den Unparteiischen.

Hugo Blümner.

Kunstlitteratur.

Musterbücher für weibliche Handarbeit. Herausgegeben von der Redaktion der Modenwelt. — Muster altitalienischer Leinenstickerei. I. u. II. Sammlung. Gesammelt und herausgegeben von Frieda Lipperheide. Berlin, Franz Lipperheide 1881—1883. Das Heft 6 Mark.

Das Bestreben der Redaktion der „Modenwelt“, auf dem Gebiet der weiblichen Handarbeiten möglichst durchgreifend zu reformiren, ist von ganz ungewöhnlichem Erfolg gekrönt worden. Es ist der Redaktion — oder eigentlicher Frau Frieda Lipperheide, der kunstsinnigen Herausgeberin der „Modenwelt“ — nicht bloß gelungen die alten stil- und geschmacklosen Muster auf jenem Gebiet zu verdrängen, indem sie es verstand gute und praktisch leicht verwendbare aus dem Schatz vorhandenen alten Materials ans Licht zu ziehen und neu zu beleben, sondern sie hat dadurch zugleich im großen Publikum den Sinn für weibliche Handarbeit verbreitet oder geradezu neu erweckt. Nicht zum geringsten haben dazu die „Musterbücher für weibliche Handarbeit“ beigetragen, deren erste drei „Sammlungen“, „Muster altdeutscher Leinenstickerei“ enthaltend, in kurzer Zeit eine erhebliche Anzahl von Auflagen erlebt haben. Jenen zum Teil von Julius Lessing gesammelten, heute in mehreren hunderttausend Exemplaren verbreiteten Mustern sind nun zwei Sammlungen „Muster altitalienischer Leinenstickerei“ gefolgt, welche in gleich vortrefflicher Ausstattung auf 60 Tafeln 141 Muster mit reich illustrirtem Text enthalten.

Es handelt sich in diesen beiden Sammlungen nicht ausschließlich um Muster italienischer Provenienz, sondern es haben auch die auf diesem Gebiet stark von Italien abhängigen Inseln und Küsten des Mittelmeeres ihre Muster beigesteuert. Neben mannigfachen neuen Motiven in der Ornamentirung bieten die kunstvollen Erzeugnisse jener Gegenden auch eine Reihe neuer Stickweisen, die allerdings nur Abarten des Kreuzstiches sind, aber den Mustern ein reicheres, wirkungsvolleres Ansehen verleihen. Über die Herstellung dieser neuen Sticharten, das Material und die Technik giebt der schlicht und klar geschriebene Text, unterstützt durch eine große Anzahl trefflicher Holzschnitte, eingehende Auskunft. Endlich ist es ein besonderes Verdienst der Herausgeberin, daß sie immer wieder auf die Umbildungsfähigkeit und praktische Verwendbarkeit der Muster für unsere modernen Bedürfnisse hinweist und dadurch vor mechanischem Kopiren oder einseitiger Verwendung derselben warnt.

Neben den praktischen Zwecken, welche die „Musterbücher“ verfolgen, haben sie auch einen bedeutenden wissenschaftlichen Wert, insofern sie durchweg Aufnahmen alter Originale, ohne jede Änderung oder Zuthat sind. Die Zerstreutheit des Materials in wenigen öffentlichen und Privat-Sammlungen, wo es nur beschränkter Benutzung zugänglich ist, sowie die Vergänglichkeit der Originale lassen die Arbeit der Herausgeberin um so verdienstvoller erscheinen. Durch die allmähliche weitere Ausdehnung, welche das Unternehmen gewinnt, entsteht ein Thesaurus von Stickmustern, von größtem Wert als Hilfsmaterial für kunstwissenschaftliche Studien, für welchen der Herausgeberin und dem Verleger auch die Männer der Wissenschaft zu Dank verpflichtet sind.

P.

Restauration und Vandalismus. Diesen Titel führt eine kleine Schrift von Heinrich Deiters (Düsseldorf, Bagel), welche mit gerechter Entrüstung auf die an dem ehrwürdigen Dome zu Münster begangenen Restaurationssünden hinweist. Es wäre sehr zu wünschen, daß die warmen Worte, mit denen der Verfasser für die Erhaltung alter Kunstdenkmäler eintritt, an der Stelle Beherzigung fänden, von welcher aus am wirksamsten der übertriebenen Restaurationssucht gesteuert werden kann.

Kunsthistorisches.

E. P. **Jerg Ratgeb, Maler von Schwäbisch-Gmünd.** Durch die gründliche Forschung des Frankfurter Kunstschriftstellers Otto Donner von Richter wurde dieser bedeutende, zu Anfang des 16. Jahrhunderts thätig gewesene Meister wieder entdeckt, nachdem er Jahrhunderte lang gänzlich verschollen war und seine Werke unter einem ganz anderen Künstlernamen, nämlich unter dem Namen „Schwed“, liefen. Man denkt dabei unwillkürlich an den Vers:

„Denn in den meisten Fällen
Schleppt sich ein mißverstand'nes Wort
Stets wieder abgeschrieben fort,
— Wir nennen das die Quellen.“

So ging es auch mit dem guten Meister Schwed, der zum erstenmal auftritt in einem Frankfurter Manuskript „Annales reipublicae Francofurtensis“, verfaßt von dem 1649 verstorbenen Frankfurter Patrizier Joh. Maximilian zum Jungen. Dort heißt es: „Anno 1515 ist der Creutzgang zu den Carmeliten durch J. R. M., von Schwed genannt, gemalt worden.“

Auf diese Notiz bauend, schrieben alle späteren Forscher bis auf den heutigen Tag, der Maler Schwed habe um 1515 die Wandmalereien im Kreuzgang des Karmeliterklosters zu Frankfurt a. M. gemalt, wie z. B. auf Seite 283 des dritten Bandes des 1879 erschienenen Künstlerlexikons von A. Seubert zu lesen steht. Otto Donner von Richter aber, der die genannten Malereien im Kreuzgang des ehemaligen Karmeliterklosters oft und eingehend betrachtete, fand, daß ein daran angebrachtes R neben der Jahreszahl 1514 das Monogramm des Malers sein müsse. Auf seinen Antrieb hin suchte Archivar Grotefend im Frankfurter Archiv und war so glücklich, in einem vom Frankfurter Patrizier Nikolaus Frosch verfaßten, vom Jahre 1586 datirten Manuskript, in welchem u. a. ein Verzeichnis der Bürgermeister von 1427 an mit großer Schrift sich befand, unter den vielen Notizen, welche in sehr kleiner Schrift zu den einzelnen großgeschriebenen Namen der Bürgermeister eingeschaltet waren, beim Jahre 1515 zu finden: „In diesem Jahr ist der Creutzgang zun Carmeliten durch J. R. M. von Schweb — isch Gemindt gemalt worden." Das Wort Schwebisch wird nach dem b durch einen Schnörkel von der tieferen Zeile durchbrochen, und so las von Jungen, der offenbar aus diesem Manuskript schöpfte, „von Schwed genannt", und alle übrigen Jungen schrieben ihm füglich nach bis auf den heutigen Tag. Was aber nun aus den J. R. M. von Schweb isch Gemindt machen? Da fand Grotefend 14 Tage später im Archiv einen Brief an den „Erenvesten forsichtigen Herren Klasen Stalbergen, meinen lieben Herren" (dieser Stalberg war einer der Stifter eben der Wandmalereien im Kreuzgang des Karmeliterklosters), und unterzeichnet ist der Brief: „Datum Herrenberg uf Suntag nach Michaelis anno im XVIII — Iwer ersam wisheit undertenig jerg ratgeb maler." Nun war das Rätsel gelöst; die Buchstaben J. R. M. bedeuten „Jerg Ratgeb Maler". Was that aber Jerg Ratgeb im Jahre 1518 in Herrenberg? Auch dem sollte man bald auf die Spur kommen. Otto Donner von Richter fand in der Oberamtsbeschreibung von Herrenberg die Notiz, am Hochaltar der Stiftskirche zu Herrenberg befinde sich das Monogramm R und die Jahreszahl 1519. Sofort reiste er nach Herrenberg, und wie er eintrat in die Kirche, stand vor ihm jenes große Altarwerk, mit aller seiner Farbenglut, Gestalten- und Gedankenfülle, das ihm sofort verkündete, es rühre von derselben kecken Künstlerhand, wie die von den Kunstkennern schon lang gewürdigten Wandmalereien im Kreuzgang des Karmeliterklosters in Frankfurt a. M., nämlich von Jerg Ratgeb aus Schwäbisch-Gmünd her. So wurde der deutschen Kunstgeschichte und unserem schwäbischen Stamm eine Meisterpersönlichkeit zurückgegeben, die es wohl verdient, neben den anderen längst bekannten damaligen hochbegabten schwäbischen Meistern fortzuleben für alle Zeit. (Schwäb. Merkur.)

Sammlungen und Ausstellungen.

F.— Eine „internationale Spezial-Ausstellung der graphischen Künste", die gegenwärtig von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst vorbereitet wird, soll unter dem Protektorat des Erzherzogs Ludwig Viktor vom 15. September bis 1. November d. J. im Wiener Künstlerhause stattfinden. Zur Durchführung des Unternehmens, dem die Unterstützung der österreichischen Regierung zu teil wird, hat sich unter dem Vorsitz des Grafen von Abensperg-Traun ein aus 32 Mitgliedern bestehendes Komité gebildet, dem neben den Delegirten der genannten Gesellschaft hervorragende Wiener Kunstbeamte, Architekten, Künstler und Kunstschriftsteller, u. a. Hofrat von Eitelberger, Oberbaurat Schmidt, Prof. v. Lützow, die Maler Angeli, Canon und Makart, die Bildhauer Kundmann und Tilgner, die Kupferstecher Jasper und W. Unger ꝛc., angehören. Die Ausstellung beabsichtigt, einen vollständigen Überblick über die Entwickelung der reproduzirenden Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in allen Kunstländern Europas und in den Vereinigten Staaten von Nordamerika zu bieten. Sie soll daher nur graphische Reproduktionen vorführen, die erst nach dem Jahre 1850 entstanden sind oder aber sich als unmittelbare Vorläufer der reproduzirenden Kunst seit 1850 darstellen. Neben dem Kupferstich und der Radirung, der Lithographie und dem Holzschnitt werden Aquarelle, Zeichnungen und sonstige Vorlagen, die zum Zweck der graphischen Vervielfältigung angefertigt sind, ins Auge gefaßt. Ausgeschlossen bleibt die direkte Photographie. Um dagegen den Einfluß der letzteren auf die modernen graphischen Vervielfältigungsarten zu zeigen, wird in erster Linie die Heliogravüre herangezogen, und neben ihr sollen illustrirte Prachtwerke in Buchform Aufnahme finden, in denen auch die sonstigen, mit Hilfe der Photographie arbeitenden Zweige der Technik zur Anwendung gebracht sind. In Aussicht genommen sind sowohl Kollektiv-Ausstellungen der verschiedenen sich offiziell beteiligenden Staaten als auch Einsendungen von einzelnen Ausstellern, von Künstlern, Kunstgesellschaften und Verlegern. Durch eine internationale Jury werden ausstellenden Künstlern Auszeichnungen in Form von goldenen Medaillen, ausstellenden Verlegern solche in Gestalt von Diplomen zuerkannt werden. Im Hinblick darauf, daß bisher auf größeren Kunstausstellungen die vervielfältigende Kunst im allgemeinen nur unzureichend vertreten war und lange nicht nach ihrer vollen Bedeutung gewürdigt wurde, dürfte dem Unternehmen lebhafte Beteiligung und ein weitreichendes Interesse von vornherein gesichert sein. Erforderlichenfalls wird das Komité durch Entleihung aus öffentlichen oder privaten Sammlungen oder in sonst geeigneter Weise für größtmögliche Vollständigkeit des Gesamtbildes Sorge tragen. Ebenso wird es an hervorragende Stellen persönliche Einladungen ergehen lassen, die eine Beurteilung der Einsendungen durch die Aufnahme-Jury der Einzelstaaten bez. des Komité's ausschließen. Im übrigen sind die auszustellenden Objekte bis zum 15. Juli bei dem Komité anzumelden und bis zum 15. August demselben einzusenden.

Vermischte Nachrichten.

* Heidelberger Schloß. Auf Grund der in den letzten Monaten bei den beteiligten Staatsbehörden des Großherzogtums Baden gepflogenen Beratungen wurden von dem badischen Ministerium der Finanzen nach der Kr. Ztg. kürzlich folgende Bestimmungen getroffen, die gewiß in allen Kreisen mit lebhafter Freude und aufrichtigem Danke begrüßt werden. Zum Zwecke der Anfertigung genauer geometrischer Aufnahmen des Heidelberger Schlosses und einer eingehenden Untersuchung und Beschreibung des baulichen Zustandes aller Teile der Schloßruine, einschließlich der Fundamente, wird ein besonderes Baubüreau unter der Bezeichnung: „Baubüreau des Heidelberger Schlosses" in Heidelberg errichtet und in technischer Beziehung einer mit dem Sitze in Karlsruhe ins Leben tretenden „Baukommission für das Heidelberger Schloß" unmittelbar unterstellt. Die letztere besteht aus dem Vorstande der Baudirektion, Oberbaurat Helbling (Architekt), aus den beiden Mitgliedern derselben, nämlich dem Oberbaurat Lang (Architekt und Professor am Polytechnikum) und dem Baurat Durm (Architekt und Professor am Polytechnikum), ferner aus dem Oberbaurat Sulzer (Ingenieur) in Karlsruhe, sowie aus dem Bezirks-Bauinspektor Schäfer (Architekt) und dem Professor Dr. Adolf Schmidt (Geologe), beide in Heidelberg. Die erwähnten Aufnahmen und Feststellungen sollen als Grundlage zur Beantwortung der Frage dienen, welche Maßnahmen zu treffen wären, um die Schloßruine vor dem Verfall zu schützen und namentlich in ihren künstlerisch wertvollen Teilen der Nachwelt auf eine lange Dauer zu erhalten. Sie sind lediglich technische Vorarbeiten und dürfen der erst später zu erörternden Hauptfrage, auf welche Weise und mit welchen Mitteln die Erhaltung des Schlosses zu sichern sei, nicht vorgreifen. Die „Baukommission" hat darüber zu bestimmen, welche einzelnen Arbeiten und in welcher Reihenfolge sie vorzunehmen sind: sie wird die Arbeiten des Baubüreau's überwachen und, so oft es nötig erscheint, örtliche Besichtigungen vornehmen und wichtigere Fragen kollegialisch behandeln. Zu leitenden Architekten des „Baubüreau's" sind Baupraktikant Jul. Koch von Karlsruhe (Architekt) und Privatarchitekt F. Seitz von Heidelberg ausersehen, denen das erforderliche Hilfspersonal zugeteilt wird. Bei Bloßlegung und Untersuchung der Fundamente wird als weiterer Sachverständiger der großherzogl. Oberingenieur Grabendörfer in Heidelberg sowohl von der Kommission als auch von dem Büreau beigezogen werden. Das Baubüreau wird in sachgemäßer Weise seinen Sitz im Schloßbau selbst, und zwar im zweiten Stock des alten Ökonomiegebäudes nächst dem Ludwigsbau aufschlagen. Über den Fortgang der Arbeiten müssen jeden Monat vom

Baubüreau eingehende Berichte an die Baukommission, sowie ebensolche alle drei Monate seitens der Baukommission an das großherzogl. Finanzministerium eingereicht werden. Die Thätigkeit der Kommission und des Büreaus soll noch im Laufe des Monats April beginnen.

⁂ **Die Jury für den „nationalen Salon" in Paris.** Herr Jules Ferry hat als Minister des Unterrichts und der schönen Künste ein Dekret erlassen, in welchem er die Mitglieder der Jury für den „nationalen Salon", der am 15. September eröffnet werden soll, ernennt. Nachdem nämlich die alljährliche Ausstellung von Werken der Malerei und Skulptur im Industriepalast, die immer am 1. Mai eröffnet wird, nach Arrangement und Leitung den Künstlern selbst überlassen worden ist und die Regierung sich darin in keiner Weise mehr einmischt, hat die letztere bekanntlich bestimmt, daß unter Aufsicht und Verantwortlichkeit der Regierung alle drei Jahre ein nationaler Salon veranstaltet werden soll, in welchem nur die hervorragendsten Werke des jedesmaligen letzten Trienniums Platz finden dürfen. Es ist dieses Jahr das erste Mal, daß jener Salon veranstaltet wird.

* **Gallaits „Pest von Tournay".** Zur Klarstellung der Schlußnotiz auf Sp. 422 in Nr. 24 dieses Blattes ersucht uns der Vorstand der Wiener Künstlergenossenschaft um Aufnahme folgender Berichtigung: „Die Aufstellung des Kolossalgemäldes von Gallait: „Die Pest von Tournay" wurde von der belgischen Landeskommission besorgt und die Künstlerhausverwaltung hatte sich jeder Ingerenz auf Grund des Ausstellungs-Reglements zu enthalten."

Erklärung betreffs des III. Teiles der „Baustile" von C. Busch.

Vor einiger Zeit veröffentlichte ich in der Nat. Ztg. (Nr. 55 vom 1. Febr.) unter der Überschrift „Moderne Illustrationssünden" einen Aufsatz, in welchem ich gewisse Ausartungen heutiger Illustrationswut schilderte. Unter anderem tadelte ich die immer mehr um sich greifende Sucht, durch massenhaft zusammengekaufte Cliché's die Illustration neuer Bücher zu bestreiten und durch solchen „Clichéschacher", wie ich es nannte, namentlich den Erzeugnissen der Kunstlitteratur in ihrer äußeren Erscheinung jedes originale Gepräge zu rauben. Ich war dabei weit entfernt, jeder derartigen Entlehnung die Berechtigung abzusprechen, erkannte vielmehr ausdrücklich an, daß jeder Schriftsteller in die Lage kommen könne, hie und da sich einer schon vorhandenen Abbildung zu bedienen; nur sollte dies nicht ohne Zustimmung des Autors noch ohne Angabe der Quelle geschehen.

Zu welchem Grade aber die massenhafte Verwendung von Cliché's aus fremden Werken entartet sei, davon lieferte die eben erschienene dritte, der neueren Baukunst gewidmete Abteilung der „Baustile" von C. Busch, die mir gerade zur Hand gekommen war, den schlagendsten Beweis. Ich stellte daher in dieser Hinsicht das genannte Buch als abschreckendes Beispiel auf, indem ich nachwies, daß in den der neueren Baukunst gewidmeten Teilen jenes Buches (welches seltsamerweise auch die Spätgotik und die mohammedanische Baukunst unter den Gesamttitel der „neueren" Baukunst zusammenfaßt,) neben der enormen Zahl von 19 eigenen Abbildungen nicht weniger als 156 entlehnte figuriren. Und zwar ist unter den letzteren fast ausnahmlos alles den drei von mir herausgegebenen und unter meiner Leitung illustrirten Büchern, J. Burckhardts italienischer und meiner französischen und deutschen Renaissance entnommen. Beileibe jedoch war es den Herausgebern nicht eingefallen, die Quelle aller dieser Entlehnungen zu nennen, wohl aber hat man an einigen Stellen das Monogramm meines trefflichen Zeichners, F. Baldinger, und die Namen der Holzschneider, Helm und Ade, sorgfältig ausgelöscht. Ob diese Anwandlung einer besonderen Schamhaftigkeit, so fügte ich hinzu, auf Rechnung des Verfassers oder des Verlegers zu setzen sei, müsse ich dahingestellt sein lassen.

Ich würde auf diese Angelegenheit, obschon sie wahrlich wohl vor das Forum eines deutschen Kunstblattes gehört, hier nicht zurückkommen, wenn nicht Folgendes sich ereignet hätte. Die Redaktion des „Börsenblattes für den deutschen Buchhandel" nahm meinen Aufsatz, ohne mich um meine Zustimmung zu fragen, aus der Nat. Ztg. in ihr Blatt auf und brachte dann bald (in Nr. 46, S. 865 ff.) eine „Berichtigung" des Herrn Baurats Busch, welche mit allerlei Ausflüchten das Gewicht der von mir vorgebrachten Beschuldigungen abzuschwächen suchte, ohne jedoch im stande zu sein, irgend eine der von mir behaupteten Thatsachen zu widerlegen. Es blieb bei den 156 entlehnten und 19 eigenen Abbildungen.

Als ich dieser Beunrichtigung, wie ich sie wohl nennen darf, mit einer Berichtigung entgegentreten wollte, erhielt ich nach längerem Zögern seitens der Redaktion des Börsenblattes mein Schriftstück zurück, mit dem Bemerken, der „Vorstand des Börsenvereins" habe die Verfügung getroffen, daß, „den Bestimmungen für das Börsenblatt entsprechend, vom Abdruck weiterer Artikel in vorliegender Angelegenheit abgesehen werden sollte".

Ein Verfahren so autokratischer Art ist mir in meiner mehr als dreißigjährigen Schriftsteller-Laufbahn nicht vorgekommen. Man zwingt mich als Gast, ohne mein Zuthun, in ein fremdes Haus, setzt mich dort einem ungezogenen und ungerechtfertigten Angriff aus, und da ich mich dagegen wehren will, verbietet man mir den Mund und weist mich hinaus Nennt man das beim Börsenblatt das Gastrecht ehren?

Ich bin weit entfernt, den ganzen Streit hier wieder aufzuwärmen, namentlich will ich auf die Frage nicht zurückkommen, ob derjenige Autor, welcher an die Herstellung der Illustrationen seiner Bücher viel Zeit, Mühe, künstlerische Einsicht und selbst Geld (durch Herbeischaffen von photographischen und anderen Vorlagen) gewendet hat, völlig rechtlos sei in Hinsicht der weiteren Verwendung solcher Illustrationen. Aber einen Punkt muß ich zur Sprache bringen, der freilich den bloßen Bücherfabrikanten unverständlich ist: ich meine den rein ästhetischen. Welche Freude ein anders gearteter Autor daran hat, seinen Büchern eine selbständige originale Ausstattung zu geben, und welchen Unmut es ihm bereiten muß, wenn er die von ihm sorgsam gepflegten Illustrationen auf allen Gassen, in allen Winkeln als Allerweltsbilder antreffen muß, das sind Dinge, welche nicht jedermann begreift. Herrn Baurat Busch sie klar zu machen, darauf verzichte ich gern.

Aber eins will ich doch noch betonen. Herr Busch fragt mit einer rührenden Naivetät, warum ich denn wohl so indignirt sei, und er meint, das komme daher, daß er „vielfach" die entlehnten Abbildungen durch Hinzufügung von Maßstäben u. dgl. für die Praxis der Bautechniker nutzbar gemacht habe. Geehrter Herr Baurat! Lange bevor Sie am litterarischen Horizont auftauchten, hatte ich die Wichtigkeit der Maßstäbe schon erkannt; es bedurfte dazu also nicht Ihrer Belehrung. Sehe ich aber genauer zu, so sind von allen aus meinen beiden Büchern entlehnten Darstellungen (die außerdem größtenteils perspektivische sind) nur 3, sage und schreibe drei, durch Herrn Busch mit Maßstäben versehen worden. Kleine Ursachen große Wirkungen: daher mein Zorn!

Und nun zum Schluß noch ein Wort über die Selbständigkeit der Studien des Herrn Busch. Ich hatte in meinem Aufsatze gesagt, hinsichtlich des Textes bewege er sich „völlig in den Fußstapfen Burckhardts und meiner Wenigkeit." Darauf wirft mir Herr Busch in sittlicher Entrüstung ein oberflächliches Urteil vor und brüstet sich damit, daß er für seinen dritten Band der Baustile „sehr umfassende Studienreisen unternommen, auch die Quellen der heutigen Kunstgeschichte (jawohl, die Quellen Burckhardt und Lübke!) aufs eingehendste studirt und auf eigenartige Darstellung weit mehr Mühe verwendet habe als bei den früheren Bändchen."

Nun wohl! Von diesen Studien und dieser eigenartigen Darstellung will ich ein Pröbchen geben. In meiner Geschichte der deutschen Renaissance habe ich durch einen unbegreiflichen Schreib- oder Gedächtnisfehler vom Rathaus zu Danzig gesagt, es sei ein Quaderbau, während jeder Laie auf den ersten Blick sieht, daß es ein Backsteinbau ist. Diesen Fehler schreibt Herr Busch mir auf S. 352 seines Buches getreulich nach, fügt aber, wahrscheinlich um auch hier seine Originalität zu wahren, den zweiten Fehler hinzu, daß er statt des rechtstädtischen das altstädtische Rathaus nennt, welches erst recht ein Backsteinbau ist.

Es hat doch sein Gutes, wenn man zuweilen einen Fehler begeht; es wird daraus eine Grube, in welche ahnungslose originale Autoren hineinfallen.

Verlangt der Herr Baurat noch weitere Beweise seiner „eigenartigen Studien?" **W. Lübke.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

3. Mai

Nr. 29.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die malerische Ausschmückung der neuen Museen in Wien.

☐ Die monumentalen Neubauten Wiens werden binnen wenigen Jahren eine Gruppe von einziger Schönheit und Großartigkeit im Süden und Westen der Stadt bilden. Einzelnes steht fertig da, anderes geht seiner Vollendung entgegen. Der Justizpalast von Wielemans ist seit 1881 der Benützung übergeben, Schmidts Rathaus steht zum Teil im Gebrauch; im Äußeren vollendet — bis auf die noch immer in Frage stehende Polychromie — ist Hansens Parlamentshaus, und von Ferstels Universität wird bald dasselbe gesagt werden können; weit vorgeschritten sind auch Hasenauers Hoftheater und die beiden Hofmuseen. An letzteren ist die Architektur so gut wie vollendet, so daß man schon eifrig auf die Ausschmückung der Innenräume bedacht ist, wenngleich bis zum Übertragen der Sammlungen aus ihren alten, wenig passenden und engen Aufbewahrungsorten in die neuen, weiten Räume und bis zur Eröffnung derselben noch mancher Monat, vielleicht noch manches Jahr verstreichen dürfte.

Die malerische Ausschmückung der Museen ist in großartigem Maßstabe geplant. Namentlich sind es die Treppenhäuser beider Monumentalbauten, für deren Decken und Schildbögen große Gemälde bestimmt sind. Die Ausführung derselben ist für das kunsthistorische Museum an Hans Makart übertragen, für das naturhistorische Museum an Canon. Eine Reihe von Bildern für das Hochparterre des letztgenannten Gebäudes ist an verschiedene österreichische Künstler verteilt, welche wir weiter unten aufzählen werden.

Die große Aufgabe, welche Makart zuteil geworden ist, hat der Maler bereits in Angriff genommen. Wir finden in seinem Atelier zunächst die koloristisch vielversprechende Skizze für das große Deckengemälde des Treppenhauses. Apotheose der Kunst ist im allgemeinen der Gedanke, welcher hier zum Ausdruck kommen soll. Helios auf einem von vier Rossen nach links im Bilde gezogenen Wagen wird in der Mitte erblickt. Voran schweben Luna und Amor. Nach links unten entflieht die Nacht, begleitet von den allegorischen Figuren der Laster, während rechts die Tugenden, mehrere nackte weibliche Gestalten, ins helle Licht emportauchen. Im wolkenerfüllten Hintergrunde ist der Tierkreis sichtbar. Für die Ausführung des Riesengemäldes selbst muß Makart sein Atelier verlassen. Er wird (wie verlautet) einen der großen Säle im Neubau des Künstlerhauses benutzen. In den Bildern für die Schildbögen, welche in die Hohlkehle der Decke des Treppenhauses einschneiden, sollen die hervorragendsten Malerschulen durch charakteristische Gestalten zur Darstellung kommen; in den etwas größeren Lünettenbildern in der Mitte der beiden Langseiten werden allegorische Figuren Platz finden. Makart hat fast schon die ganze Reihe der Lünettenbilder vollendet. Lionardo, Michelangelo, Raffael, Dürer, Holbein, Tizian, Ribera, Velazquez, Rubens, Rembrandt sind weit überlebensgroß in den zehn kleineren Lünetten dargestellt, zum Teil mit bezeichnenden Figuren aus den Schöpfungen der genannten Meister (z. B. Michel-

angelo mit der Figur des Adam von der Decke der Sixtinischen Kapelle oder Tizian mit einer liegenden nackten weiblichen Figur), zum Teil in großen Porträtmedaillons, welche von nackten Gestalten getragen werden (Velazquez, Rembrandt). In der einen großen mittleren Lünette sehen wir die allegorische Gestalt des Ruhmes, eine weit überlebensgroße sitzende weibliche Figur, welche in den seitlich erhobenen ausgestreckten Armen vergilbte Palmzweige hält. Eine große Tuba liegt auf ihrem Schoße. Zu beiden Seiten der großen Figur je ein Genius mit einer Tafel, worauf links die Madonnengestalt der Sixtina, rechts die Figur von Raffaels Galatea erkannt wird.

Das gegenüber von dem beschriebenen Gemälde aufzustellende Lünettenbild zeigt einen ähnlichen Gegenstand.

Auch Canon hat die Arbeit an den ihm zur Ausführung übertragenen Lünettenbildern des naturhistorischen Museums bereits begonnen. Die Stoffe der Darstellungen sind: 1) Induktive Wissenschaft, 2) Astronomie, 3) Deduktive Wissenschaft, 4) Botanik, 5) Mathematik und Physik, 6) Zoologie, 7) Mineralogie, 8) Geologie, 9) Paläontologie, 10) Chemie, 11) Vulkanismus und Erdmagnetismus, 12) Tier- und Pflanzengeographie. Diese Darstellungen werden sich an den Wänden des Treppenhauses in der Weise verteilen, daß 1, 2 und 3 sowie 7, 8 und 9 an den Schmalseiten, die übrigen an den Langseiten des rechtwinkeligen Prachtraumes Platz finden; 5 und 11 bilden die größeren Lünetten in der Mitte der Langseiten. Die Skizzen für diese Bilder und für das große Deckengemälde sind längst abgeliefert. Vollendet von den Bildern selbst hat Canon Physik und Mathematik, induktive und deduktive Wissenschaft. Letztere ist versinnlicht durch eine mächtige Frauengestalt, welche auf einer von einem Putto gehaltenen Tafel schreibt. Auf einer Rolle daneben Inschriften, welche sich auf moderne Naturanschauung beziehen (Gesetz von der Erhaltung der Kraft und Bedeutung der Bewegung in der Natur). Die induktive Wissenschaft wird ebenfalls durch eine weibliche Gestalt dargestellt, welcher ein Putto beigegeben ist. Sie betrachtet einen Krystall und ist von Produkten der verschiedenen Naturreiche umgeben. Physik und Mathematik endlich sind abermals durch je eine weibliche Figur zur Darstellung gebracht. Die üblichen Embleme lassen über ihre Deutung keinen Zweifel aufkommen.

Es erübrigt noch, von dem großen Deckengemälde zu sprechen, für dessen Ausführung auch Canon sein Atelier verlassen muß, um ins Künstlerhaus überzusiedeln. Das Kommen und Gehen alles Organischen, alles Irdischen soll hier Gestalt gewinnen: der Kreislauf des Lebens. Die Aufgabe ist großartig und begreiflich die Neugierde, zu erfahren, wie Canon dieselbe lösen werde. Was der Maler an Figuren vorführen wird, ist etwa folgendes: im Vordergrunde eine sinnende Figur, der Gedanke, der das Rätsel des Lebens zu lösen sucht. Über eine hoch aufragende Felsbrücke bewegen sich die übrigen Gestalten. Rechts entquillt das junge Leben und entwickelt sich zur Reife; Kinder, Jünglinge, Jungfrauen und Gestalten des kräftigsten Alters steigen nach aufwärts, in ihren Bewegungen das Streben nach Hab und Gut, nach Ruhm und Macht zum Ausdrucke bringend. Ganz oben auf der Brücke zwei Reiter im Kampfe; links Absturz, Hinsinken in den Tod. Im Schatten des Brückenbogens lagert die Sphinx.

In betreff der Gemälde für das Hochparterre des naturhistorischen Museums begnügen wir uns mit einer einfachen Aufzählung der Gegenstände und der mit der Ausführung betrauten Maler, weil ein Überblick über den Entwickelungszustand dieser Bilder heute noch nicht zu geben ist. Das Programm für die Gemälde wurde erst im Juni vorigen Jahres festgestellt und genehmigt. Es sollen also ausgeführt werden von Jul. v. Blaas: Büsseljagd, Brasilianischer Urwald, Indianerlager; von H. Darnaut: Idealbild der Steinzeit (nach J. Selleny's bekanntem Bilde); von L. H. Fischer und A. Groß: Idealbild der Pfahlbauten im Laibacher Moor, Insel Philä, Nil-Landschaft mit ethnographischer Staffage, Ethnographische Gruppe aus Central-Afrika, Landschaft aus Süd-Afrika; von Carl Hasch: zwei Höhlenbilder, Ansicht des keltischen Gräberfeldes von Hallstadt mit dem Rudolfsturm im Vordergrunde; von Jos. Hoffmann: Idealbild der Steinkohlen-Periode, der Jura-Periode, der Tertiär-Periode, ficus religiosa und indische Volkstypen, Baobabbaum (West-Afrika); von E. v. Lichtenfels: Dittersbacher Felskessel, Schlern mit den Erdpyramiden, Großer Fischsee in der Tatra, Karst-Dolline, Dänisches Hünengrab, Bild aus einer Eishöhle in den Karpathen, Basaltfelsen bei Aussig, der Borschen bei Bilin; von A. Obermüllner: Plöckelsteinersee im Böhmerwalde, Kaiser Franz-Josefs-Gletscher, die südlichen Gebirge Neuseelands; von H. Otto: Mastodon und Dinotherium, Mammut; von F. Pausinger: drei Bilder aus Ägypten und Palästina zur Erinnerung an die Reise des österreichischen Kronprinzen; von J. Payer: Kaiser Franz-Josefs-Land, zwei Bilder mit Scenen von der österreichisch-ungarischen Nordpol-Expedition; von A. Schäffer: Nordamerikanische Landschaft, Kordillerenkette, Riesendamm an der Küste von Irland, Ansicht des Rotomahana auf Neuseeland, zwei Bilder mit thätigen Vulkanen; von J. E. Schindler: Die Felsentempel von Mahamalaipur (nach Selleny), Tempelbild aus Vorder-Indien, Tempelbild aus Siam; von Al. Schönn: Markt in

Tunis, Australneger, Neuseeländisches Dorf mit Eingeborenen; von Alb. Zimmermann: Kaiser-Franz-Josefs-Fjord in Grönland.

Kunstlitteratur.

Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe 1881. Herausgegeben vom Hauptkomité, in dessen Auftrag ausgewählt und beschrieben von Dr. Marc Rosenberg. Frankfurt a. M., H. Keller. 1882. Kl. Fol. 10 Lieferungen mit je 5 Tafeln in Lichtdruck à 5 Mark.

Seit im Jahre 1867 in Paris die sogen. „kunstgewerblichen Altertümer" zum erstenmal in den Rahmen einer Industrie-Ausstellung eingefügt wurden, haben sich größere und kleinere Ausstellungen dieses mehr die Schaulust des großen Publikums reizenden als wirklich nutzbringenden Mittels bemächtigt, um gewisse Kreise für ihr Unternehmen zu interessiren. Mit Gewißheit darf man darauf rechnen, von jeder Ausstellung eine Publikation der dort vereinigten Hauptstücke des „Altertümer-Pavillons" erscheinen zu sehen, deren Berechtigung oft recht fraglich ist. Denn seit die Vorstände öffentlicher Sammlungen und Privatsammler nach den mannigfachen betrübenden Erfahrungen, welche sie mit dem Ausleihen ihrer Schätze machten, im Beschicken solcher Ausstellungen vorsichtig geworden sind, bleibt immer nur ein kleiner Kreis von Ausstellern übrig, welche — vielfach aus persönlichen Gründen — jede Ausstellung versorgen. So kommt es, daß in den Publikationen, namentlich norddeutscher Ausstellungen, zahlreiche Gegenstände zum zweiten und dritten Male veröffentlicht worden sind.

Ganz anders verhält es sich mit der Karlsruher Ausstellung. Private wie Kirchen, Kommunen und öffentliche Sammlungen hatten in freudigem Wetteifer zu dieser Ausstellung ihre Schätze geliehen; galt es doch, dem edlen verehrten Fürstenpaare zur Feier der silbernen Hochzeit durch die Ausstellung eine Huldigung des Landes darzubringen. Der Großherzog hatte übrigens aus seiner reichen Privatsammlung mancherlei beigesteuert. Daß eine Auswahl der besten Stücke bei dieser wohl kaum wiederkehrenden Gelegenheit durch eine Publikation auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden ist, kann man nur mit Freude begrüßen. Das kürzlich mit der zehnten Lieferung vollständig gewordene Werk bietet eine überraschend große Zahl von Werken der Kleinkunst, welche bisher nur wenigen Kunstfreunden bekannt waren.

Das Hauptgewicht hat der Herausgeber, Dr. Marc Rosenberg, mit dessen Auswahl der Gegenstände man sich durchaus einverstanden erklären darf, mit Recht auf die Arbeiten in Edelmetall, speziell die kirchlichen Geräte gelegt. Vor allem ist es eine Anzahl mittelalterlicher Silberarbeiten von höchster Schönheit, die hier zum erstenmal und zwar in guter Reproduktion erscheinen; bei den wichtigern sind — eine höchst dankenswerte Einrichtung — neben der Gesamtansicht auch einige Blätter mit Details gegeben. So von dem wundervollen Reliquienschrein aus Alt-Breisach, einer Arbeit des Petrus Berlyn von Wimpfen 1496, dem Offenburger Kreuz u. a. Eine Reihe ganz vorzüglicher Arbeiten stammt aus dem Besitze des Münsters zu Villingen: die merkwürdige Kreuztafel, man möchte vermuten im Anfang des 14. Jahrhunderts unter Benutzung eines Kreuzes aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts zusammengesetzt; ferner die herrliche Monstranz aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, eine der edelsten Perlen des Rococo, vielleicht eine Frankfurter Arbeit, jedenfalls von einem Meister ersten Ranges. Unter den Augsburger Arbeiten ragt die Pax des Münsters zu Überlingen hervor: Ebenholz mit Silberbeschlag in der bekannten Art. Der Stempel zeigt ein „Blümchen", ich vermute, jenen eigentümlich stilisirten Baum, der an den zahlreichen Arbeiten gleicher Art öfter vorkommt, wahrscheinlich die Marke des Matthäus Wallbaum, eines Mitarbeiters am Pommerschen Kunstschrank. — Die Medaillen mit H R gehen alle auf Hans Reinhard Vater und Sohn zurück, obwohl noch immer der mythische Heinrich Reitz in den Büchern spukt.*) Übrigens sind die Medaillen nicht so selten, wie der Herausgeber anzunehmen scheint. Im übrigen hält sich der Text fern von allen weitschweifigen Erklärungen und giebt kurz und bündig, was man zu wissen wünscht. Hoffentlich läßt uns der Herausgeber auf die darin in Aussicht gestellten Arbeiten, vor allem über die Goldschmied-Schule von Überlingen nicht allzulange warten.

P.

Von dem allgemeinen historischen Porträtwerk, welches im Verlage von Fr. Bruckmann in München erscheint, ist soeben die zweite Lieferung erschienen. Dieselbe enthält folgende Porträts: (Serie I. Fürsten und Päpste) Heinrich VIII., König von England, gemalt von Holbein d. j., gestochen von J. Houbraken, Heinrich IV., König von Frankreich, gezeichnet und gestochen von H. Goltzius, Karl I., König von England, gemalt von A. van Dyck, gestochen von Peter de Jode, Friedrich II., der Große, König von Preußen, (Bildnis aus dem Jahre 1746) gemalt von A. Pesne, gestochen von F. G. Schmidt, Joseph II., deutscher Kaiser, gemalt von P. Lion, gestochen von A. Tischler. Das Werk erscheint in 2 Serien à 10 Lieferungen. Jede derselben enthält 5 Porträts in Phototypie, welchen je eine Seite Text beigegeben ist. Die Ausstattung des Werkes ist eine vortreffliche zu nennen.

*) Zuletzt wieder: Hirth, Formenschatz 1883, zu Tafel 4. — Die richtige Deutung des Monogramm H R gab Gersdorf auf Grund urkundlichen Materials in: Blätter für Münzfreunde 1872, Nr. 31.

Nekrologe.

Franz v. Seitz †. Durch das am 13. April erfolgte Ableben dieses Meisters haben Kunst und Kunsthandwerk in München einen schweren Verlust erlitten.

Franz Seitz gehörte einer großen, auch nach seinem Tode noch zahlreichen Künstlerfamilie an und war am 31. Januar 1817 als der Sohn des bekannten Kupferstechers Max Josef Seitz in München geboren, desselben, der das große Hochrelief der Stadt München im bayerischen Nationalmuseum geschaffen. Franz Seitz ward in den Traditionen jener Künstlergeschlechter erzogen, welche sich nicht darauf beschränken, Wand- und Tafelbilder oder plastische Gebilde um des Erwerbs willen zu schaffen, sondern ihren Stolz darein setzen, unser häusliches, wie öffentliches Leben mit ihren Schöpfungen zu verschönern, in den Traditionen der Meister der Renaissance.

Ihnen an gestaltender Kraft und an vielseitigem Können ebenbürtig, gehörte Franz Seitz zu den wenigen Männern, denen schon vor mehr denn dreißig Jahren die Erkenntnis gekommen war, daß ganz außerordentliche Anstrengungen notwendig seien, um das herabgekommene Kunstgewerbe wieder zu heben und zu neuer Entwickelung zu bringen. — Und seine Begabung und sein Können war ganz dazu angethan, ihn hiefür ganz besonders brauchbar zu machen. Er hatte von frühester Jugend an ein ungewöhnliches künstlerisches Talent von ganz außerordentlicher Vielseitigkeit gezeigt. Zeichenstift und Pinsel, Schnitzmesser und Meißel waren seiner Hand ebenso folgsam wie der Grabstichel. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er an der Münchener Akademie. Mehr als dieser hatte er seiner Naturanlage zu danken, seiner lebendigen Einbildungskraft und seinem schöpferischen Drange.

Es gehörte mehr als gewöhnlicher Mut, mehr als gewöhnliche Ausdauer dazu, den tausend Vorurteilen gegenüber, welche dem Geiste jener von ihm und seinen Freunden eingeleiteten Bewegung entgegenstanden, auszudauern. Aber gerade dieses unentwegte, von wahrer Begeisterung erfüllte Einstehn für die als gut erkannte Sache sichert dem Verstorbenen einen Ehrenplatz in der Geschichte nicht bloß der Münchener, sondern auch der gesamten deutschen Kunst. Unzählige Entwürfe, verdankt sie seiner schaffenden Phantasie, seiner in allem und jedem gewandten Hand, unzählige Anregungen trug er in die kunstgewerblichen Werkstätten, in denen allen er daheim war.

So war der hohe Aufschwung, den das Münchener Kunstgewerbe in den letzten Jahrzehnten nahm, waren die Triumphe, welche dasselbe 1876 im Wettkampfe mit Wien und Berlin feiern konnte, wesentlich seiner segensreichen Thätigkeit zu verdanken, und so verlor die deutsche Kunst an ihm den Vater einer neuen an die Überlieferungen der Alten anknüpfenden Kunstrichtung, die dem deutschen Namen zu neuem Glanze verhilft. — Seit fast einem halben Jahrhundert wurde in München kaum ein Fest irgend einer Art begangen, bei dem er mit seinem erfindungsreichen Geiste, mit seinem gesunden, frischen Humor, mit seiner unglaublich geschickten Hand nicht das Überraschendste geleistet hätte. Aufs ersprießlichste wirkte er auch volle 25 Jahre in seiner Stellung als technischer Direktor der königlichen Theater. — Seine letzte Arbeit war eine Adresse an seinen Freund Franz Lachner zu welcher der achtzigste Geburtstag des Komponisten den Anlaß gab; sie blieb unvollendet.

Franz v. Seitz wurde vielfach ausgezeichnet: seine Brust schmückte der bayer. Michaels- und der bayer. Kronenorden, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, die bayer. Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft und der spanische Isabellenorden. Außerdem war er Ehrenmitglied der Münchener Akademie der bildenden Künste. **Carl Albert Regnet.**

J. E. **Ignazio Jacometti**, Direktor der päpstlichen Museen und Galerien, starb plötzlich am 22. April in Rom. Der Verstorbene zählte zu den ersten italienischen Bildhauern Roms, sein letztes bedeutendes Werk ist die Statue Pius' IX., welches er im Auftrage des Kardinalkollegiums für die Kirche Sta. Maria Maggiore anfertigte und das seine Aufstellung in der Konfession der genannten Kirche in ähnlicher Weise finden wird, wie die Canova'sche Statue des knieenden Pius VI. in der Konfession der St. Peterskirche. Zu seinen bedeutenderen Werken zählen seine „Kreuzabnahme“ und sein „Judaskuß“. Jacometti bekleidete mehrere Male die Würde und das Amt des Präsidenten der alten Accademia di San Luca. Im Jahre 1870 ernannte ihn Pius IX. zum Direktor der vatikanischen Museen.

Konkurrenzen.

x. **Der Verein zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunschweig** hat eine Konkurrenz für Erlangung von Modellzeichnungen für gußeiserne Zimmeröfen ausgeschrieben und zwar auf Veranlassung des Hüttenwerkes Westfalia in Lünen, welches einen ersten Preis von 400 Mk. und einen zweiten Preis von 200 Mk. ausgesetzt hat. Vorschrift ist der Renaissancestil und Berücksichtigung der Gußtechnik. Die Entwürfe sind im Maßstabe von 1:4 zu halten, müssen außer der Vorder- und Seitenansicht einen Längenschnitt und einen Grundriß (über dem Rost) geben und sind bis zum 15. Juni an den Schriftführer des Vereins, Bankier Magnus, unter Beobachtung der für anonyme Konkurrenzen üblichen Maßregeln einzusenden.

Personalnachrichten.

* **Sigmund L'Allemand**, der ausgezeichnete Schlachtenmaler, wurde an Stelle des in den Ruhestand getretenen Prof. Karl v. Blaas zum ordentlichen Professor an der allgemeinen Malerschule der Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt. — Die Professoren Canon und v. Lützow und Graf Victor Wimpffen, welche dem Raffaelfest in Urbino beiwohnten, wurden von der dortigen Akademie zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Wilh. Marc weiß auch weniger bedeutenden Stoffen durch Innigkeit der Empfindung und Ungesuchtheit der Behandlung anmutigen Reiz abzugewinnen und bewährte diese Fähigkeit wiederum in seinem neuesten Bilde „Schwesterchen“, zwei Bauernkindern, die auf dem Wege zur Schlittenbahn einen schmalen Steg zu passiren haben, bei welcher Gelegenheit das ältere Kind das jüngere sorgsam über die bedenkliche Stelle geleitet. Heinr. Rasch stellte eine seiner sehr schwer zu registrirenden Kompositionen aus, die zwischen reich staffirten Marinen oder Landschaften und Genrebildern mit stark betontem landschaftlichen 2c. Element die Mitte halten. Diesmal führt er uns ins Seebad Viareggio und macht uns mit einer Damengesellschaft bekannt, die sich zu einer Bootfahrt rüstet. Paul Wagner zeigt uns eine anziehende Gruppe von Kindern, die sich mit dem Blasen von Seifenkugeln unterhalten. Hermann Baisch schickte eine seiner köstlichen holländischen „Viehweiden“ von jenem wunderbar feinen Silberton, den er den alten Niederländern abgesehen. Ein „Kanal in Amsterdam“ bei Mond- und Gaslaternenbeleuchtung von Hennings gab dem hochbegab-

ten Künstler erneute Gelegenheit, seine hohe Meisterschaft in der Behandlung von Doppellicht zu zeigen. Im übrigen ist das umfangreiche Bild wieder von jener Feinheit der Empfindung, die neben brillanter Technik den Werken des Künstlers einen so hervorragenden Platz sichert. Das Spiel des blassen Mondlichtes und der rötlichen Gasflammen in den regungslos liegenden Wassern des Kanals, der sich zwischen langen Straßenzeilen hinzieht, läßt sich kaum charakteristischer zur Darstellung bringen. Weiter sah man eine Landschaft von Leinecker, fesselnd durch wohlberechnete Anordnung der Massen und frische klare Farbe und einen auf gleicher Höhe damit stehenden „Morgen im Gebirge" von Fink. Der jüngere Eduard Schleich macht dem berühmten Namen, den er trägt, alle Ehre; er hat nicht bloß den Namen, er hat auch die Begabung seines Vater geerbt. Diesmal brachte er eine außerordentlich feinempfundene und mit eingehendstem Verständnisse des Charakteristischen gemalte „Mondnacht" und bekundete darin eine höchst verdienstliche Solidität der Technik, die mit der heut üblichen Skizzenhaftigkeit des Vortrages nichts gemein hat. Otto Sinding versetzt uns wieder unter den Polarkreis auf die Lofoten, und bietet uns einen blendend hellen „Winterabend" von frappantester Wirkung. — Besondere Aufmerksamkeit erregten die vortrefflichen Kopien der Rottmann'schen Fresken in den Münchener Hofgartenarkaden von dem verstorbenen Georg Kurz. An und für sich schon durch die treue Wiedergabe höchst beachtenswert, steigert sich ihre Bedeutung noch dadurch, daß sie die einzigen Nachbildungen der rettungslos ihrem Verderben entgegengehenden Originale sind.

Rgt. **Aus Münchener Kunstwerkstätten und Kunstsalons.** Gabr. Max hat wieder ein Bild vollendet, und dasselbe ist im Salon der Fleischmann'schen Hofkunsthandlung zu sehen. Es zeigt das lebensgroße Brustbild eines Engels in weißem Gewande und darüber gekreuzter Stola von derselben Farbe. Trotz dem tiefgesättigten Blau des den Hintergrund bildenden Himmels erscheint das Fleisch diesmal weniger wachsgelb als in vielen anderen Bildern des Künstlers. Auch hat der Beschauer diesmal kein Unglück vor sich oder Jammer über ein solches: in den tiefsinnenden Augen liegt nur unendliche Schwermut, so daß man wohl glauben möchte, Max habe einen Schutzengel malen wollen, der über den Sündenfall des ihm anvertrauten Menschen trauert. Im übrigen mahnt das breite Nasenbein zwischen den unverhältnismäßig weit von einander abstehenden runden Augen und das Stumpfnäschen wieder an sein bekanntes Modell. Adolf Eberle, der sich durch seinen „Ersten Rehbock" auf der internationalen Kunstausstellung zu München 1879 einen Platz unter den ersten deutschen Genremalern errungen, arbeitet dermalen an einem „Tischgebet". Er führt uns in eine Bauernstube des nahen Gebirges, in der sich ein junges Ehepaar zum Mittagessen niedergesetzt hat und nun ein herzig liebes Kindchen die Hände falten lehrt. Wahrhaft rührend ist namentlich die Bemühung des glücklichen Vaters, dem es sichtlich einige Mühe kostet, die infolge von harter Arbeit wenig gelenken Finger in einander zu verschränken. Guido v. Maffei hat ein größeres und ein kleineres Bild vollendet. Jenes zeigt einen angeschossenen Eber, der sich gegen zwei Hunde zur Wehre setzt, während sein Verhängnis in Gestalt eines mit einem Knittel bewaffneten Treibers naht. Das kleinere Bild läßt uns ein listiges Füchslein schauen, das ein paar es verfolgende Hunde durch wohlberechnete Kreuz- und Quersprünge irre gemacht hat und, während sie die verlorene Spur suchen, ihnen und dem außer Schußweite nachkommenden Jäger glücklich entwischt, indem es aus dem Bilde herausspringt, gerade auf den Beschauer zu, von dem es nichts zu fürchten hat. Paul Weber hat einen großen „Herbstmorgen im Parke von Darmstadt" auf der Staffelei stehen. Die eben aufgegangene Sonne hat den Frühnebel bis auf einen kleinen Rest aufgezehrt, der sich wie ein weißer Schleier über den Boden legt, so daß das zwischen den prächtigen Bäumen äsende Wild darüber emporragt, und liegt leuchtend in den rötlichgelben Blättern. Es ist ein unsäglich wohlthuender Friede über die Natur ausgegossen. Eduard Schleich endlich legt eben die letzte Hand an eine im großen Stil gehaltene Landschaft mit der Wartburg, deren Fenster in der Spätnachmittagssonne glänzen, während über den herbstlich belaubten Höhen große blendend helle Wolken aufsteigen — ein Bild von mächtiger Wirkung in Linien wie in Farbe.

⁂ **Eine retrospektive Porträtausstellung** ist in Paris von der Société philanthropique im Palais der Ecole des Beaux-Arts eröffnet worden. Die Ausstellung umfaßt 300 Bildnisse, die in ihrer Gesamtheit die Geschichte der Porträtmalerei während der letzten hundert Jahre veranschaulichen. Von Boilly, der uns Houdon zeigt, wie er die Büste des ersten Konsuls modellirt, bis auf die Haupttreffer der letzten Salons sind dort die besten Porträts des letzten Jahrhunderts vereinigt. David, Delaroche, Flandrin, Fragonard, Gérard, Géricault, Girodet, Greuze, Ingres, Lawrence, Lebrun, Ary Scheffer, Horace Vernet, Winterhalter seien von den älteren, Baudry, Delaunay und Bastien-Lepage von den jüngeren besonders hervorgehoben.

Vermischte Nachrichten.

⊙ **Neue Ausgrabungen in Pergamon.** Nachdem es den Bemühungen des deutschen Botschafters in Konstantinopel gelungen ist, einen neuen Ferman des Sultans auszuwirken, wird Dr. Karl Humann die Ausgrabungen in Pergamon wieder aufnehmen. Humann giebt sich bekanntlich der Hoffnung hin, daß die noch nicht untersuchte Schuttmasse an der Südwestseite der Burgterrasse noch Reste der Gigantomachie enthält, da man gerade hier noch eine Anzahl Fragmente derselben am letzten Tage gefunden hat, als man die Ausgrabungen abzubrechen gezwungen war.

* **Friedrich Amerling**, der bekannte Wiener Porträtmaler, beging am 14. April in voller Geistesfrische seinen 80. Geburtstag. Zahlreiche Deputationen und Adressen von seiten der Kunstbehörden, der Akademie, der Künstlergenossenschaft u. s. w., welche dem Jubelgreis ihre freudige Teilnahme an der seltenen Feier ausdrückten, gaben Zeugnis von der Popularität, welche der Bildnismaler des alten Wien in ungeschwächtem Grade genießt.

A. R. **Der Umbau der Berliner Gemäldegalerie**, welcher gegen den Willen der Verwaltung nur langsam erfolgen kann, weil man möglichst wenig Räume auf einmal dem Publikum entziehen will, hat einen bedeutenden Schritt vorwärts gemacht. Der Ostflügel ist in sieben kleine, trefflich beleuchtete Kabinette und in eine lange Galerie umgewandelt worden', welche sich hinter diesen Kabinetten längs der an einen Lichthof stoßenden Westwand des Ostflügels hinzieht. Diese Galerie, welche nur eine brauchbare, die den Fenstern gegenüber liegende Wand enthält, soll zur Aufnahme von Gemälden zweiten Ranges oder von solchen dekorativen Charakters dienen. Während die Fensterwand mit polirtem Stuckmarmor bekleidet ist, hat man die Gemäldewand über einem Paneel mit Füllungen von silbergrauem, amerikanischem Ahornholz und Gesimsen, Sockeln und Leisten von schwarzpolirtem Birnbaumholz mit dunkelrotem, gemustertem, auf Leinwand gezogenem Papier dekorirt. Mit größerem Luxus ist man in den sieben Kabinetten verfahren, in welchen die Perlen unserer Galerie, die Gemälde der niederländischen und deutschen Schulen, ihre Aufstellung gefunden haben. Die Paneele sind dieselben: die Füllungen von grauem gemaserten Ahornholz, welches sich in schönem Glanze von den schwarzen Einfassungen abhebt. Dazu sind hier noch Barrieren von goldfarbener Bronze zum Schutze für die Gemälde gekommen, deren Anbringung bei dem kleinen Flächenraum der Kabinete unumgänglich notwendig war. Die Wände sind aber nicht mit Papiertapeten, sondern mit Juteplüsch bespannt, und zwar hatte man für das südlichste Kabinet zunächst versuchsweise Plüsch von olivengrüner Farbe gewählt. Man erkannte aber sehr bald, daß diese an sich schöne und ruhige Farbe das warme Kolorit der niederländischen Bilder abdämpft und ihm etwas Totes verleiht, vielleicht auch einen gelblichen Zusatz giebt. Man wählte also für die anderen Kabinette einen Stoff von stumpfer rotbrauner Farbe, und mit diesem wurde eine so vollkommen befriedigende Wirkung erzielt, daß man sich keinen schöneren, wärmeren Hintergrund wünschen kann. Die Wirkung ist durchweg ruhig und gleichmäßig. Das Licht wird so vollständig aufgesogen, daß kein störender Glanz auf die Gemälde fällt. Die Thüren sind mit Portieren aus grünem, goldglänzendem Plüsch sehr ge-

schmackvoll dekorirt. Auf Grund der Erfahrungen, welche man vor Jahren bei der provisorischen Aufstellung der Suermondtschen Galerie gemacht, hat man für die Grundrißanordnung der Kabinette die Trapezform gewählt, so daß die Seitenwände in spitzem Winkel auf die Fensterwand stoßen, die dadurch also breiter geworden ist als die gegenüber liegende Gemäldewand. Durch dieses System ist in der That eine so allseitig gute Beleuchtung erzielt worden, daß man die Kabinette des Ostflügels bei der Einrichtung von Gemäldegalerien als Muster empfehlen darf. Die Decken der Kabinette sind in einem feinen, grauen Tone ausgemalt, welcher mit dem des Ahornholzes an den Paneelen korrespondirt. Man hat in diesen Räumen u. a. den van Eyckschen Flügelaltar, die Holbeinschen Porträts, den neuerworbenen Dürer und die beiden Rembrandts, die wir an einer anderen Stelle besprochen haben, die Porträts von Frans Hals, die Landschaften von Ruysdael, Hobbema, van Goyen, Cuyp, van der Meer, die Genrebilder der holländischen Schule, überhaupt die Perlen der Suermondtschen Sammlung und alle Bilder aufgestellt, welche zu intimem Genuß eine möglichst vollkommene Beleuchtung fordern. Die Zusammenstellung dieser Bilder hat uns von neuem gezeigt, welchen außerordentlichen Aufschwung die Berliner Gemäldegalerie während des letzten Jahrzehnts durch die Thätigkeit der gegenwärtigen Direktoren, der Herren Dr. Meyer und Bode, genommen hat.

* **Der Ausbau der Florentiner Domfassade** schreitet unter der Leitung des Prof. Cav. de Fabris ihrer Vollendung rasch entgegen. Man beabsichtigt, bereits in diesem Herbst einen Teil derselben zu enthüllen. Die Einweihung des Ganzen dürfte in 2—3 Jahren stattfinden. Auch im Inneren des Domes werden mannigfache Herstellungs- und Reinigungsarbeiten vorgenommen.

Vom Kunstmarkt.

V. V. **Frankfurter Kunstauktion.** Vom 21. bis zum 23. Mai d. J. findet in Frankfurt a. M. durch die Kunsthandlung F. A. C. Prestel eine Versteigerung statt, welche geeignet ist, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in hohem Grade auf sich zu ziehen. Es kommt die in der Kunstwelt wohlbekannte Sammlung von C. A. Milani zum Verkaufe, deren Eigentümlichkeit aus dem Charakter des leider vorzeitig verstorbenen trefflichen Kenners entspringt. Milani hatte einen in hohem Grade ausgebildeten Schönheitssinn, und so kaufte er von Kunstgegenständen nicht nach dem Prinzipe, bestimmte Serien zu bilden oder zu vervollständigen, sondern nur solche Dinge, welche ihn in irgendwelcher Weise durch ihre eigenartige Schönheit frappirten. So erklärt es sich, wie seine Sammlung Stücke aus allen Zeiten und Völkern enthält, daß wir bei ihm ebensowohl griechische und römische Werke wie solche des romanischen und des gotischen Mittelalters, der Renaissance und selbst der neueren Zeit sehen, daß wir Werke in Bronze, Eisen und Edelmetallen, Terrakotten, Niellen, Holzskulpturen, Steingut, Elfenbeinschnitzereien, Emaillen und Miniaturen, alte Gläser, Kunstgewerbliches finden, durchweg in auserlesenen, zum Teil vortrefflichen und einzigartigen Exemplaren. Auch Ägypten, ja der Orient ist vertreten, wie es der im Laufe dieses Monats erscheinende Katalog des Näheren ausweisen wird. Nach dessen Erscheinen werden wir auf die interessante Sammlung zurückkommen, durch deren bevorstehende Zerstreuung für die Kunstfreunde in Frankfurt ein großer Verlust bevorsteht.

Auktion Wibiral. Die Versteigerung der berühmten van Dyck-Sammlung des Herrn Dr. Fr. Wibiral in Wien hat einen in jeder Hinsicht erfreulichen Verlauf gewonnen. Es beteiligten sich daran sowohl die öffentlichen Kunstinstitute (k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Albertina und Kupferstichsammlung der kaiserl. Hofes) als auch mehrere ausländische Museen und eine große Anzahl begeisterter Kupferstichliebhaber Wiens. Die größte Mehrzahl der Blätter blieb Wien erhalten; eine Reihe der vorzüglichsten Drucke der Sammlung acquirirte die k. k. Akademie, welcher zu diesem Zwecke vom h. Ministerium für Kultus und Unterricht ein Spezialkredit von 2000 Fl. ö. W. eröffnet worden war. Einzelne Blätter der Originalradirungen des Meisters erzielten für Wien außergewöhnlich hohe Preise, z. B. das Porträt von J. Breughel 261 Fl. ö. W. — P. Breughel 201 Fl. ö. W. — A. van Dyck 220 Fl. ö. W. — Fr. Franck 221 Fl. ö. W. — van Noort 260 Fl. ö. W. — L. Vorstermann 320 Fl. ö. W. — das unter dem Namen „Tizian und seine Maitresse" bekannte Blatt 150 Fl. ö. W.

C. v. F. **Die Versteigerung der Gemäldesammlung des Fürsten Narischkine,** die anfangs April zu Paris stattfand, hat folgende Ergebnisse geliefert:

	Frcs.
Pieter de Hooghe: Die Konsultation, ehemals in der Sammlung Delessert, angekauft von Hrn. de Cedron,	160 000
Terburg: Die Weinprobe, ebenfalls aus der Sammlung Delessert, erstanden von Hrn. v. Rothschild	51 050
Dow: Die Fischhändlerin, erworben von Mr. Mackay	50 000
Wouwerman: Die Heuernte, aus der Galerie von S. Donato stammend	53 000
Dürer: Bildnis des Senators Muffel, lebensgroßes Brustbild, bez. 1526, aus der Galerie von Pommersfelden, nach einer im Besitze von Hrn. Dumesnil befindlichen Schwarzstiftzeichnung vom Jahre 1517 ausgeführt, angekauft vom Berliner Museum	78 000
Rembrandt: Bildnis einer Greisin, laut Inschrift in ihrem 87. Jahre gemalt, bez. 1640 oder 1646, zuletzt in der Galerie San Donato, ein Wunder in treuester Wiedergabe der Natur und darin eine Besonderheit im Werk des Meisters, erworben vom Baron v. Beurnonville	51 000
Rubens: Studie von vier Negerköpfen, aus der Galerie von Pommersfelden, angekauft von Hrn. v. Rothschild	55 000
Adrian van Ostade: Bildnis einer alten Frau, angekauft von demselben	15 910
Dow: Die frugale Mahlzeit	13 000
Teniers d. jüng.: Der Gastronom	6500
Van de Velde: Die Hirschjagd	21 000
Wouwerman: Zigeunerlager	4900
Fragonard: Le serment d'amour	42 000
—— Le retour au logis, ein Familienvater bei der Heimkehr von den Seinigen empfangen . . .	17 000
Pater: Conversation galante	11 000
Reynolds: Bildnis der Miß Clarke	18 000

Von hervorragenden Werken der modernen französischen Schulen, an denen die Narischkine'sche Sammlung auch reich war, obwohl ihr Besitzer bei deren Ankauf weniger wählerisch vorgegangen zu sein scheint, als bei dem der alten Niederländer, erzielten:

	Frcs.
Troyon: L'abbreuvoir (Die Tränke), ehemals in der Sammlung Suermondt, erstanden von Hrn. Viot	80000
—— La route du marché (Der Auftrieb zum Markt, s. Meyers Gesch. d. franz. Malerei, S. 759) er- erworben vom Journalisten Alb. Wolff . . .	42 500
Décamps: Rue d'un village italien	18 000
—— Environs de Smyrne	36 100
Dupré: Le moulin	6800
Th. Rousseau: La Mare, Herbstlandschaft bei Abendbeleuchtung mit Staffage von Kühen	20 200
Hébert: La malaria, Replik des bekannten Bildes im Luxembourg	6100
—— La danse	5150
Couture: L'oiseleur (Der Vogelsteller)	5600

Von Werken deutscher Meister nennen wir:

Andr. Achenbach: Die Küste	5000
Defregger: Der Tanz	48 000
Knaus: Kinderbildnis	4600
Seitz: Die Schenke	3500
Hildebrandt: Ländliche Scene	4100

Im ganzen hat der Verkauf die Summe von 1 072 820 Frcs. ergeben. Es war der erste, der in dem neugebauten Petitschen Ausstellungslokal der Rue de Sèze stattgefunden hat, das sonach bestimmt scheint, den bisher vom Hôtel Drouot monopolisirten Kunstauktionen Konkurrenz zu machen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Deditius, C., Farbige Vorlageblätter. Zum Gebrauch für den Unterricht im Freihandzeichnen. 20 Tafeln hoch 4° in Mappe. (Leipzig, Seemann.) Mk. 9. —.

Ewerbeck u. Neumeister, Die Renaissance in Belgien und Holland. Heft 1. Breda. 12 Tafeln m. Text. Gr. Fol. (Leipzig, Seemann.) Mk. 4. —.

Meyer, Franz Sales, Ornamentale Formenlehre. Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik, zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner etc. Heft 1—5 à 10 Blatt. gr. Fol. (Leipzig, Seemann.) Jedes Heft Mk. 2. 50.

Milchhoefer, A., Anfänge der Kunst in Griechenland. 8°. (Leipzig, Brockhaus.) Geh. 6 Mk., geb. 7 Mk.

Müller, Sigurd, Kortfattet Kunsthistorie. 4 Hefte. 314 S. kl. 8°. Kopenhagen, Schubothe. 6 Kr.

Roquette, O., Friedrich Preller. 8°. (Frankfurt a. M., Lit. art. Anst.) geb. Mk. 7. 75.

Toepfer, A., Möbel für die bürgerliche Wohnung. Eine Sammlung von ausgeführten Entwürfen nebst Detailzeichnungen in Naturgrösse aus der Technischen Anstalt für Gewerbtreibende in Bremen. Heft V. Möbel für ein Speisezimmer. (Leipzig, Seemann.) Mk. 2. —.

Atlas zur Geschichte der Baukunst. Auf Veranlassung der Technischen Fachschule in Buxtehude aus den „Kunsthistorischen Bilderbogen" zusammengestellt. 40 Tafeln. gr. 4°. (Leipzig, Seemann.) geb. Mk. 2. 80.

Les Curiositez de Paris, réimprimés d'après l'édition originale de 1716 par les soins de la Société d'encouragement etc. 398 S. gr. 8°. (Paris, A. Quantin.) 25 Frcs.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. XI. 1.
Die Beuroner Benedictiner-Congregation und die Restaurirung der Benedictiner-Abtei „Emaus" in Prag. Von R. v. Eitelberger. — Die Holzschnitte der Handschrift des Heiltbumbüchleins im Pfarrarchive zu Hall in Tirol. Von L. Freiherrn zu Hohenbübel. — Ein Kunstwerk altetruskischer Metalltechnik. Von K. Deschmann. — Studien über Steinmetzzeichen. Von Prof. Franz Rziba. — Bericht d. Central-Commission. — Über Archive in Kärnten.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 211.
Drei Specialausstellungen im Museum. — Die XIII. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. — Zur Geschichte des Zinks bei den Alten.

Centralblatt der Bauverwaltung. No. 13.
Die Kirche in Idensen. — Umbau des Zeughauses zu Berlin.

The Academy. No. 570 u. 571.
The Society of British Artists. — The French Gallery. — Progress of discovery in Egypt. — Notes from Rome. — Glass in the old world. By M. A. Wallace-Dunlop. — Mr. Maclean's and Mr. Tooth's Galleries. — Recent discoveries in Rome.

L'Art. No. 432 u. 433.
Un Musée dans une écurie. (Mit Abbild.) — Collection de M. le Comte de la Béraudière et de M. le Baron de Schwiter. Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — F. D. Froment-Meurice. Von Ph. Burty. — Le salon d'hiver de la „Royal academie of arts". Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — De l'Illustration des livres à Florence par la gravure en bois. Von Vicomte H. Delaborde. (Mit Abbild.) — Des origines de l'art dans l'antiquité. II. Von E. Soldi.

Blätter für Kunstgewerbe. 3. Heft.
Aus der Klosterwerkstatt. Von B. Bucher.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1883. No. 3 u. 4.
Eigenthümliche Wagen, Schlitten und Schiffe des 15.—18. Jahrb. (Mit Abbild.)

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Nr. 2. 1883.
Zur Statistik d. schweiz. Kunstdenkmäler von J. R. Rahn. — Der Sebild v. Seedorf; Reliquien, Ablässe und Zierden zu St. Andreas in Basel; Façademalerei in der Schweiz.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

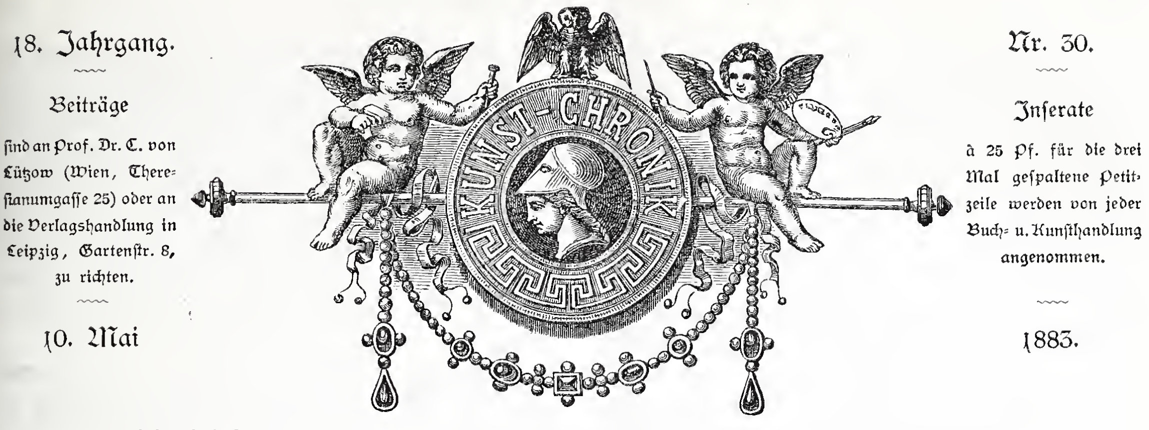
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

10. Mai

Nr. 30.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Die diesjährige Kunstausstellung, welche am 3. Mai in dem Neubau der technischen Hochschule an der Grenze von Berlin und Charlottenburg eröffnet wurde, bezeichnet einen Wendepunkt in der Geschichte der Ausstellungen der Akademie. Man hat die ehrwürdige Gewohnheit eines halben Jahrhunderts aufgegeben und an die Stelle der Herbstausstellungen eine Frühjahrsausstellung gesetzt, den Künstlern zu Liebe, damit sie nicht während des Sommers an ihre Ateliers gebannt sein müssen, sondern ungestört ihre Studienreisen unternehmen können. Als dieses Projekt zum ersten Male auftauchte, wurde es allseitig mit Jubel begrüßt. Jetzt klagt man bereits über den veränderten Termin, weil viele durch die Frühjahrsausstellung in Berlin von dem Besuch des Pariser Salons abgehalten werden. Und im Grunde genommen ist auch das Publikum nach beendigter Badekur und Sommerfrische im beginnenden Herbst für den Genuß von Kunstwerken empfänglicher als am Schlusse einer durch Sonderausstellungen, Theater- und Konzertaufführungen bis zur Erschlaffung, ja bis zur Verzweiflung ausgefüllten Wintersaison.

Auch die Künstler haben, dieses erste Mal wenigstens, bewiesen, daß die Winterzerstreuungen ihrer Produktionskraft schädlicher sind, als die Sommerhitze. Oder sollten die Kunstausstellungen in München und Amsterdam einen nachteiligen Einfluß auf die unsrige ausgeübt haben? Ich glaube es kaum. Die Münchener Künstler haben sich freilich so gut wie ganz von der Berliner Ausstellung ferngehalten. Aber es ist nicht anzunehmen, daß die Berliner und die Düsseldorfer, welche letzteren ihren Schwerpunkt stets in Berlin gesehen haben, ihre neuesten Werke nach München geschickt und nicht für Berlin aufgespart haben. Man müßte doch etwas gehört haben, wenn in diesem oder jenem Atelier ein überraschendes Meisterwerk seiner Vollendung entgegengeht. Aber nichts von alledem, und wenn nicht alle Vorzeichen trügen, werden wir auch in München meist nur die „Revenants", die Geister der Erschlagenen, zu sehen bekommen, die ruhelos von Kunstausstellung zu Kunstausstellung wandern. Wir werden uns demnach kaum mit äußeren Entschuldigungsgründen behelfen können, sondern unumwunden die Thatsache eingestehen müssen, daß sich die deutsche, ja die gesamte moderne Kunst nach einem Jahrzehnte fieberhafter Massenproduktion in einer Periode der Stagnation befindet, deren Ende noch gar nicht abzusehen ist, da die Alten nur langsam absterben und der jüngere Nachwuchs eine wenig tröstliche Hoffnung auf die Zukunft eröffnet.

Es ist seit Menschengedenken das erste Mal, daß der Katalog der Berliner Ausstellung nicht mit Andreas Achenbach beginnt, und seit einem Jahrzehnt das erste Mal, daß Alma-Tadema nicht vertreten ist. Das sind zwei bedenkliche Symptome. Wenn zwei so unerschöpfliche Produzenten nichts übrig haben, so darf man sich über die Dürre unserer Ausstellung nicht wundern. Der Katalog weist 952 Nummern auf, von denen nur 684, 200 weniger als sonst, auf die Gemälde, 72 auf Aquarelle und Zeichnungen, 30 auf die graphischen Künste, 137 auf die Plastik und 29 auf die Architektur entfallen. Diese Beschränkung in der Quantität wäre an und für sich eher angenehm als bedauerlich, wenn das Gesamtbild der Ausstellung

nur erfreulicher wäre. Unter 120 Porträts, welche also etwa 18 Prozent der Gemälde ausmachen, befinden sich beispielsweise nur zwei, die man als Meisterwerke bezeichnen kann, das Bildnis einer Dame in mittleren Jahren von L. Knaus, ein Wunderwerk zarter Malerei, feiner Modellirung und seelenvoller Charakteristik, und das Porträt einer jungen Dame in ganzer Figur mit einem braunen Hunde von Ferdinand Keller, mit welchem sich der berühmte Kolorist als Bildnismaler ersten Ranges legitimirt hat, frank und natürlich, als ob sich Velasquez und van Dyck — ceteris paribus — in ihren gesündesten Stunden die Hände gereicht hätten. Rechnet man noch zwei Bildnisse von Bokelmann und dem Franzosen Bretier, einem Schüler von Cabanel und Bouguereau, die sich durch lebendige, geistreiche Auffassung und Behandlung auszeichnen, und zwei tüchtig gemalte und korrekt modellirte, männliche Porträts von Breitbach und F. Encke hinzu, so sind wir am Ende angelangt, denn die beiden blechernen, bis zur Langweiligkeit „distinguirten" Porträts von Emile Wauters können nur demjenigen Respekt einflößen, welcher etwas auf große Leinewand hält. Und dasselbe können wir von dem Kolossalgemälde „Die Verurteilung von Johannes Huß durch das Konstanzer Konzil" von Vacslav Brozik sagen, der es sich in den Kopf gesetzt hat, die Düsseldorfer Historienmalerei mit den koloristischen Hilfsmitteln von Piloty und der Pariser Schule, zu welchen neuerdings ein Zuschuß von Munkacsy gekommen ist, wieder zu beleben. Was sonst von Historienmalerei zu sehen ist, verträgt sich viel besser mit dem Genre als mit der Malerei großen Stils.

Auch das eigentliche Genre ist nur dürftig vertreten. Bokelmanns „Im Gerichtsvorsaale" zeigt zwar wiederum eine Fülle von Typen, die mit gewohnter Schneidigkeit charakterisirt sind, entbehrt jedoch des Zusammenhangs, eines Mittelpunktes, der die Figuren zusammenhält und etwas Einheit in die Gruppen hineinbringt. Defreggers „Salontiroler" aus der Nationalgalerie ist keine seiner glücklicheren Schöpfungen: die Farbe ist stumpfer als sonst, das Helldunkel nicht schwebend und durchsichtig genug und die Figuren sind nur von mäßigem Reiz. Vautiers „Schwarzer Peter" gehört der Periode des Meisters an, welche sein zukünftiger Biograph als die „flaue" bezeichnen wird. Riefstahl hat uns ebenfalls an etwas Besseres gewöhnt, als uns sein „Anatomisches Theater in Bologna" bietet. Dagegen zeigen sich einige jüngere Genremaler von recht vorteilhafter Seite, so z. B. der Berliner Röchling mit einer ergreifenden Szene aus dem letzten Kriege „Zum Tode wund!", die Münchner Edmund Harburger, Hugo Kauffmann und Velten, ein Schüler von Diez. Otto Kirberg, der so vielversprechend begann, hat mit einer „Holländischen Kirmesscene" bei großem Figurenreichtum einen bedauerlichen Mangel an Kompositionstalent gezeigt. Von den älteren Meistern des Genres — Knaus ist nur mit jenem Porträt vertreten — hat sich eigentlich nur Fritz Werner auf alter Höhe erhalten, der mit zwei Genrebildern aus der Rococozeit und einem „Zoologen" in seiner Sammlung wieder ein vollgültiges Zeugnis von seinem erstaunlichen Wissen und Können abgelegt hat.

Aus der Zahl der Landschaften sind italienische von O. Achenbach und Lutteroth, norwegische von Normann, eine märkische von Scherres, einige russische von Julius von Klever und eine mit meisterlicher Bravour und mit großartiger Auffassung behandelte nordische Strandscene von A. Hertel hervorzuheben.

Damit diese Übersicht, der wir einen eingehenderen mit Illustrationen versehenen Bericht in der „Zeitschrift" folgen lassen werden, nicht gar zu ärmlich ausfällt, wollen wir noch hinzufügen, daß Amberg, A. Baur, O. und A. Begas, Bellermann, Biermann, Böcklin, J. Brandt, H. Eschke, W. Gentz, Gude, Gussow, A. v. Heyden, Holmberg, Hünten, E. Koerner, Menzel, Paul Meyerheim, Gustav Richter, Steffeck und A. v. Werner auf der Ausstellung vertreten sind, ohne daß damit gesagt sein soll, daß diese Künstler durchweg Gemälde ausgestellt hätten, die ihres Namens würdig sind. Vielleicht hat auch manchen die Ungewißheit über den Charakter des Ausstellungslokals zurückgehalten. Die Räume des Polytechnikums sind Säle zum Lesen, Lernen und Zeichnen, aber nicht zur Ausstellung von Gemälden geeignet. Wenn man auch durch Draperien, durch Scherwände, durch Verdeckung der unteren Fensterteile alles mögliche versucht hat, um eine günstige Beleuchtung zu erreichen, so ist das doch nur in einem sehr geringen Maße gelungen.

Auch der gewaltige Lichthof mit seinen stolzen Säulenhallen schädigt den Eindruck der Skulpturen, welche in demselben ihre Aufstellung gefunden haben. Nur durch künstliche Mittel hat man es zuwege gebracht, daß Eberleins schönes Relief „Der Genius Deutschlands", eine figurenreiche Verherrlichung Kaiser Wilhelms, einigermaßen zu seinem Rechte kommt. Viel günstiger präsentiren sich die Bildwerke, welche auf dem terrassenartigen Vorplatz im Freien aufgestellt worden sind.

Hier hat man Siemerings Lutherdenkmal für Eisleben einschließlich des granitenen Sockels im Original errichtet, ferner das Modell zur Prinz Adalbertstatue für Wilhelmshaven von Schuler, eine kolossale Gruppe aus bronzirtem Gips, einen Löwen, der seine

Jungen gegen eine Riesenschlange verteidigt, von Albert Wolff, den Bronzeguß von Kruse's „Marathonsieger" und von Reuschs „Dampfdämon" und den Zinkguß von Kuhse's anmutiger „Sakuntala".

In unserm Hauptberichte werden wir den Lesern auch eine Ansicht von dem Mittelbau des Polytechnikums, dem letzten Werke Hitzigs, vorführen.

Adolf Rosenberg.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Wien, Ende April 1883.

In meinem ersten Berichte habe ich die Reihe der ausgezeichneten Porträts nicht erschöpfen können, welche die diesjährige Ausstellung zieren. Die reiche Vertretung des Fachs, dem vor einiger Zeit ein baldiger Tod prophezeit wurde, als das Lichtbild immer größere Dimensionen annahm, zeugt für die eifrige Pflege der Porträtmalerei im Publikum und in der offiziellen Welt, und beweist zugleich, wie viel tüchtige Kräfte auch auf diesem Gebiete bei uns nur des Rufes harren. Unter den Bildnissen hervorragender Persönlichkeiten, zu denen das Ministerium für Kultus und Unterricht die Aufträge gab, muß ich noch drei besonders namhaft machen: das des früheren Ministers Grafen Leo Thun von Prof. Eisenmenger, das des Hofrats v. Hochstetter von Rumpler und das des Fürsten Adolf Auersperg von Felix, Werke von ebenso tüchtiger malerischer Qualität wie frappanter Ähnlichkeit. Vornehmlich das erstgenannte darf zu den besten Werken des Künstlers gerechnet werden, an charakteristischer Auffassung und gediegener Formbehandlung; das zweite leidet nur an einer gewissen Glätte, die den Kleinmaler verrät.

Der hochbegabte Franz Rumpler ist außerdem durch ein Genrebild („Der einzige Schriftgelehrte") und zwei köstliche Studienköpfe („Neapolitanerin" und „Dachauerin") vertreten, die durch Behandlung und Gegenstand in pikantem Gegensatze mit einander stehen. Das braune, schwarzäugige Kind des Südens, im weißen Kleid mit orangefarbenem Tüchelchen, ist en face dargestellt und plastisch herausmodellirt wie ein farbiges Bildwerk. Zart hingehaucht, für eine Bäuerin etwas überzart, erscheint dagegen das en profil nach links gerichtete Köpfchen der Dachauerin, deren lichtgrünes Kleid und Silberhaube mit dem warmen Rot des Hintergrundes einen ansprechenden Dreiklang bilden.

Aus dem Genrebilde Rumplers ist nicht viel zu machen; Behandlung wie Motiv (ein Schulbub, der dem Alten die Neuigkeiten vorlesen muß) erheben sich nicht über das Hergebrachte. Überhaupt ist es merkwürdig zu sehen, daß die Genremalerei im ganzen und großen hier zu keiner rechten Blüte mehr gedeihen will. Selbstverständlich schließt das nicht aus, daß uns da und dort ein hübsches Bildchen anlockt, sowohl von den älteren Meistern, wie Friedländer, als auch von den jüngeren, wie Hugo Charlemont, z. B. dessen „Wirtshausgarten auf dem Lande" oder das von Menzel beeinflußte „Interieur einer Hammerschmiede". Große Erfolge sind mit solchen Sächelchen aber nicht zu erzielen, und das Fach im allgemeinen liegt darnieder.

Nur ein einziger Genremaler unserer älteren Generation, Prof. Alois Schönn, hat sich wieder einmal rühmlichst hervorgethan, aber nicht mit einem eigentlichen Genrebilde, sondern mit einer seiner geschätzten Darstellungen ethnographisch-landschaftlichen Charakters aus dem Orient. Und zwar führt er uns diesmal nicht an die süßen Wässer von Asien oder auf die Esbekieh, sondern in unser bosnisches Neu-Österreich, nach Serajevo. Den Schauplatz der figurenreichen Komposition bildet das Terrain vor der alten Römerbrücke, auf dem sich eben das bunte Treiben eines Markttages entwickelt. Rechts blickt man in die Straßen der Stadt, links und in der Mitte über den Fluß hinüber auf Höhenzüge, welche oben kahl, unten grün bewachsen und mit Ansiedelungen besetzt sind. Die bewegte Volksmasse mit ihren verschiedenen Rassecharakteren, Türken, Serben, Bosniaken, die Farbigkeit der Tracht, der Architektur und Landschaft, die malerische Anordnung und der weite Ausblick, welchen der Standpunkt gewährt: alles dies macht Schönns Bild zu einer der hervorragendsten Erscheinungen in unserem neueren Kunstleben.

Nur Passini hat mit seinen drei Aquarellen auf seinem gewohnten Siegerplan einen wohl noch größeren Erfolg davongetragen. Alle drei führen uns nach dem geliebten Venedig und bringen dessen Volks- und Pfaffentypen mit der scharfen und doch einschmeichelnden Charakteristik, in der bunten und doch weichen Farbigkeit zu Schau, welche für diesen unvergleichlichen Künstler bezeichnend ist. Ein Bild von geradezu staunenswerter Kraft der Schilderung und des Kolorits ist die figurenreiche Scene aus der Sakristei der Frari („Das Viatikum"). Durch Zauber der Schönheit und quellendes Leben besticht „Lisetta", ein üppiger Rotkopf, der mit dem kupfernen Wassereimer am drallen Arm siegesgewiß daherschreitet.

Die Betrachtung der Passini'schen Aquarelle hat uns in die unteren Säle des Künstlerhauses geführt, und ich will dort gleich noch einige hervorragende Leistungen auslesen, die sich bequem hier anreihen. Vor allem die stets ihre Anziehungskraft bewährenden Aquarelle unseres Rudolf Alt. Er bringt uns dies-

mal u. a. eine Ansicht der Wiener Himmelpfortgasse mit dem prächtigen Palais des Prinzen Eugen, dem heutigen Finanzministerium. In solchen architektonischen Prospekten wüßten wir ihm niemanden an die Seite zu stellen. Ein Probestück für die Virtuosität des Meisters war die Aufnahme des Verduner Altars in Klosterneuburg. Alt läßt uns durch das teilweise geöffnete Eisengitter der Kapelle, welche dem berühmten Werke mittelalterlicher Emailtechnik heute als Aufbewahrungsort dient, in das Innere hineinblicken und führt somit die zahlreichen kleinen Täfelchen mit ihren Hunderten von Figürchen, aus denen das Antependium besteht, uns in einiger Entfernung vor. Wie es ihm dabei doch gelungen ist, auch im Einzelnen den Stilcharakter festzuhalten und keineswegs nur ein wirres Durcheinander von Farben und Goldglanz zu erzeugen: das muß man sehen, um es — namentlich als Werk eines Siebzigers — für möglich zu halten. Dieses Aquarell, wie die drei anderen, welche Rudolf Alt noch zur Ausstellung brachte, sind Bestellungen des Ministeriums für Kultus und Unterricht, welches den Künstler seit Jahren beschäftigt. Die auf diese Weise entstandenen zahlreichen Blätter werden der Sammlung der Wiener Akademie der bildenden Künste einverleibt. Dort hat man den Alt der letzten Epoche demnach vorzugsweise zu suchen.

In den anstoßenden unteren Räumen des Künstlerhauses finden sich ferner die einzigen nennenswerten Schöpfungen religiöser Malerei, welche die Ausstellung aufzuweisen hat: Prof. Trenkwalds „Marienleben“ für die Wiener Votivkirchenfenster und eine Anzahl ebenfalls für Glasmalerei bestimmter farbiger Kartons, meistens mit einzelnen Heiligengestalten, von Prof. M. Rieser. In allen diesen edlen, von einem echt monumentalen Geist erfüllten Werken lebt die Tradition der Schule Führichs fort. Wird sie auch die Grenze unserer Zeit überdauern? Schwieriger vielleicht in der strengen, schlichten Weise Trenkwalds als mit einigen Konzessionen an das Moderne, wie sie sich bei Rieser fühlbar machen.

Endlich ist in den Sälen des Erdgeschosses noch die Reihe wundervoller landschaftlicher Aquarelle höchst beachtenswert, welche Prof. Ed. v. Lichtenfels, wie schon in einer früheren Notiz berichtet wurde, für Baron Rothschild in Wien ausgeführt hat und deren Motive dessen Besitzungen bei Langau entnommen sind. Da ist vor allem ein weites Thal, von der Sonne durchwärmt, dann ein Stück Waldrevier mit saftigen Wiesen im Abenddunkel, ferner ein Blick von der Höhe auf ein reichgegliedertes Bergpanorama, dazu eine ganze Tonleiter von Stimmungen, Tages- und Jahreszeiten, den Boden- und Vegetationsformen sinnig angepaßt, alles von der feinsten Empfindung durchdrungen. So schön und originell in Stoff und Behandlung das große, ein Motiv von der istrischen Küste behandelnde Ölbild auch ist, welches Lichtenfels ebenfalls ausgestellt hat: wir möchten doch jenen, auch in technischer Beziehung ungemein interessanten Aquarellen den Vorzug einräumen und halten überhaupt diejenigen seiner Werke für die gelungeneren, zu denen er die Stoffe sich aus der heimischen Natur, den lieblichen Thälern und Fluren unserer Donaugegenden, geholt hat.

Der begabteste der jüngeren landschaftlichen Stimmungsmaler Wiens, Emil Schindler, war niemals besser vertreten als durch die kleine „Partie aus Zütphen in Holland“, ein so fein durchgebildetes, in den zartesten Lufttönen schwimmendes Stückchen schlichtester Natur, wie es nur jemals ein moderner Meister uns auf die Leinwand gezaubert hat. Auch Hugo Darnaut in Wien und Ludwig Willroider in München bringen empfindungsvolle Naturschilderungen; Herm. Baisch in Karlsruhe wollte uns diesmal etwas manierirt erscheinen und läuft Gefahr, mit seinen Wolkenbildungen und Lufttönen in Monotonie zu verfallen. Oswald Achenbachs im sonnigem Abendglanze prangende „Villa Torlonia“ zeigt dagegen den Virtuosen in seiner altbewährten Kraft.

Von den Dutzenden geschickter Stilllebenmalereien und sonstiger Kleinigkeiten, welche die geschmackvollen Arrangeure der Ausstellung über die Wände hingestreut haben, und auf denen das Auge gern einen Moment verweilt, kann unser Bericht absehen, weil weder Neues noch wirklich Bedeutendes darin zu Tage tritt. — Unter den Tierstücken verdienen die Bilder von Prof. Huber Erwähnung, namentlich zwei, welche sich zu einander verhalten, wie Idyll und Drama. Das erstere, „Mutterfreuden“ betitelt, führt uns in den Kreis einer Familie von Schweinen, zu deren gefleckter Hautfarbe das Ganze gestimmt ist; es liegt ein eigener Duft von Naturpoesie und Humor über diesem schweinernen Stimmungsbilde. Das andere Stück: „Kämpfende Kühe“, bringt zu dem spannenden Motiv auch eine dramatische Scenerie: eine hochgelegene Alm mit schroffem Abfall in die Tiefe, deren Schauer den Besiegten drohen. Die Charakteristik der Tiere ist auf beiden Bildern von gleicher Meisterschaft.

Von den Bildhauern der Schule fehlen wenige. Kundmann hat sein schönes Relief: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ und einige vortreffliche Porträtbüsten ausgestellt. Benk, Schmidgruber, König u. a. sind mit ansprechenden Werken vertreten. Aber den Preis hat wieder einmal Viktor Tilgner abgeschossen und zwar mit dem Bronzekopf einer Italienerin von solcher Schärfe und zugleich Anmut der Charakteristik und von einer so liebevollen, durchgeistigten Ausführung, daß wir ihm weniges Moderne zu ver-

gleichen wüßten. — Nicht zu vergessen die mit Recht im ersten Saal plaeirte Terrakottastatue des hochbegabten Arthur Strasser! Der Künstler hat sich neuerdings auf orientalische Typen geworfen und führt uns in seiner mit staunenswertem Naturalismus behandelten, polychrom bemalten Figur einen „Arabischen Wasserträger“ in der vollen Originalität der Hautfarbe und Tracht vor Augen. Schön ist der ellenlange Kerl nicht, aber stupend gemacht! Die verschiedentlichen Türken und Mohren in den modernen Salonecken werden das Feld räumen müssen, wenn dieses „Genre Strasser“ bekannter wird. P. T.

Kunstlitteratur.

Die Bauhütte. Entwürfe im Stile des Mittelalters. Angefertigt von Studirenden unter Leitung von Carl Schäfer, Dozent an der königl. technischen Hochschule zu Berlin. I. Band: Kirchenbau. Berlin, E. Wasmuth. Fol.

Hofrat Professor C. Graff hat in seiner Publikation von Schülerarbeiten der königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden eine solche Veröffentlichung zu den „gewagtesten Unternehmungen“ gerechnet, und sein Rezensent in unserer Zeitschrift ist mit Recht weitergegangen und hat gesagt: „sie sind ganz verwerflich, wenn nicht Gründe exceptioneller Art vorliegen, die sie rechtfertigen.“ Es ist ein Unterschied zu machen zwischen buchhändlerischen Publikationen und Veröffentlichungen, die nur den Mitgliedern eines Vereines, den Schülern einer Lehranstalt, den Teilnehmern eines Klubs zugänglich werden. So hat der Architektenverein zu Berlin seit Jahren seine Monatskonkurrenzen und die preisgekrönten Entwürfe der Schinkelfestkonkurrenzen veröffentlicht und unter seine Mitglieder verteilt, so giebt der Intime Klub Entwürfe heraus, so die Wiener Bauhütte ihre schönen Aufnahmen sowie Entwürfe und ausgeführte Bauten der Wiener Meister, so erscheinen und erschienen an verschiedenen polytechnischen Schulen instruktive Projekte aus den Ingenieurfächern. Alles dieses hat Sinn und Berechtigung, ebenso wie das Herbeiziehen von Schülerarbeiten zur Illustration von Festschriften bei Säkularfeiern, wie deren auch der Rezensent der Graffschen Publikation gedenkt. Aber die Sucht mancher Professoren, mit ihren Schülern vor der Öffentlichkeit durch Ausstellung von mehr oder weniger hübsch gezeichneten Schülerentwürfen zu renommiren, ist ein Verderb alles Architekturunterrichts. Angesichts solcher Publikationen, wie sie an verschiedenen Lehrinstituten in Mode kommen, frägt man sich unwillkürlich: wie viel davon kommt denn auf Rechnung des Schülers, wie viel auf Rechnung des Lehrers? Wem sind die Mängel in der Erfindung, die ungeschickten Verarbeitungen von Motiven, wem die schlechten Verhältnisse zuzuschreiben, dem Lehrer oder dem Schüler? Solche Schülerentwürfe leiden stets an zwei Grundfehlern: man sieht es ihnen zumeist an, daß der Autor kein Künstler ist, der seinen Stoff zu beherrschen weiß, sondern ein Schüler, der seine Motive weiß Gott welcher Quelle entnimmt und zu einem Ganzen von oft höchst zweifelhaftem Wert gewaltsam vereinigt. Man sieht es ihnen ferner an, daß der Schüler phantasievoll zu sein glaubt, wenn er möglichst viele Motive, die einmal in seinen Gesichtskreis fielen und in seinem Gedächtnis haften geblieben sind, an einem und demselben Objekte anbringt, gleichviel, ob sie zusammenpassen oder nicht. Dazu kommt dann noch die Originalitätssucht, das Haschen nach pikanten Effekten, die verkünstelte Zeichenmanier, welche dem Kupferstich oder dem flotten Aquarell nahe kommen möchte und die noch durch das neuerdings so beliebte Lichtdruckverfahren unterstützt wird.

Auch an der technischen Hochschule zu Berlin ist die Herausgabe von Schülerentwürfen in den letzten Jahren beliebt worden; es liegen Jahrgänge mittelalterlicher und Renaissance-Entwürfe vor, die unter Leitung der Professoren Otzen und Raschdorff entstanden sind und mehr oder weniger die gerügten Mängel an sich tragen, obwohl mancher hübsche Gedanke, manches originelle Motiv, hier und da auch ein künstlerisch abgerundeter Entwurf darunter zu finden ist.

Gewiß zeugen diese Arbeiten von dem guten Willen der Lehrer wie der Schüler, etwas Tüchtiges zu leisten, gewiß auch von anerkennenswerter Befähigung einzelner über dem Durchschnittsmaße der Begabung stehender Zöglinge. Aber als Bauschule ist gerade die technische Hochschule zu Berlin vorerst nicht die geeignetste, um das architektonische Entwerfen so zu betreiben, wie es eine höhere Lehranstalt thun sollte, und zwar darum nicht, weil der Zudrang zu dem Staatsexamen jedes gründlichere Architektur-Studium unmöglich macht. Man kann es den Studirenden nicht verdenken, wenn sie möglichst rasch den hochgestellten Anforderungen des Staatsexamens soweit zu genügen suchen, um wenigstens nicht durchzufallen, und daß sie da nicht bei Dingen lange verweilen, die ihnen nicht direkt im Examen zu gute kommen, sie mögen noch so wertvoll für ihren Beruf und fürs spätere Leben sein. Nur Akademien, wie diejenigen von Wien, Dresden, Paris etc., welche gar nicht oder doch nicht vorherrschend die Staatsexamina im Auge haben, können den Unterricht im Entwerfen so einrichten, wie er sein soll, daß er nämlich in den unteren Kursen dem Durchschnittsmaß der Begabung der Schüler entspricht und sie weit genug fördert, um sie zum Bearbeiten bescheidener Entwürfe auf dem Baubüreau zu befähigen, daß er aber in den

oberen Kursen zur Meisterschule wird, die, von verhältnismäßig nur wenig Schülern besucht, diese wenigen zur künstlerischen Reife heranbildet, soweit die Schule eine solche überhaupt verleihen kann.

Die vorliegende sehr beachtenswerte Publikation ist denn auch unter denselben ungünstigen Verhältnissen zu Stande gekommen, wie so manche andere, ja unter besonders erschwerenden Umständen. Der Herausgeber sagt im Vorwort, sie sei auf den Wunsch von Studirenden der technischen Hochschule entstanden; er giebt seit 1878 einen ausführlicheren Unterricht in der Architektur gotischen Stiles, mußte ohne Assistenten und ohne irgend welchen Lehrapparat eine Schüleranzahl bis zu 94 im Semester bewältigen, und es handelte sich bei den publizirten Arbeiten allermeist um die ersten Versuche der Studirenden, mittelalterliche Formen zu Papier zu bringen, und um das Ergebnis einer sehr beschränkten Zahl wöchentlicher Übungsstunden.

Der vorliegende erste Band von 60 Lichtdrucktafeln ist dem Kirchenbau gewidmet, ein zweiter Band mit Entwürfen für den Profanbau befindet sich in der Vorbereitung. Unter den vorgelegenen erschwerenden Verhältnissen kann man diese Publikation nur anerkennend beurteilen und dem Verfasser wünschen, es möchten bei seiner erfolgreichen Wirksamkeit als Lehrer, die in den weitesten Kreisen ungeteilten Beifall fand und ihm eine stets wachsende Schüleranzahl sicherte, ihm alle diejenigen Erleichterungen zu teil werden, welche jeder gediegene Unterricht mit Recht beanspruchen kann.

Das Werk hat große Vorzüge. Mit richtigem Verständnis des Lehrproblems eines jeden Unterrichts über mittelalterliche Baukunst hat C. Schäfer sich der strengen Gotik angeschlossen, in deren Geist einzudringen ohne Kenntnis des romanischen Stiles nicht möglich ist. Aus demselben Grunde hat er das Hausteinmaterial begünstigt, „weil seine Formen die originalen und deshalb von der Schule zuerst zu berücksichtigen sind.“

Anders verfährt bei seinen Schülerentwürfen Professor Otzen, der mehr als moderner Gotiker wirkt und den norddeutschen Backsteinbau bevorzugt, was an der Hauptlehranstalt Preußens in zweiter Linie gewiß seine Berechtigung hat, da der Reichtum des Landes an wertvollen Denkmälern dieses Stiles ein Eingehen auf denselben unter allen Umständen wünschenswert erscheinen läßt.

Die von C. Schäfer publizirten Schülerentwürfe sind durchwegs solid bearbeitet und gezeichnet, dabei sind die Holzkonstruktionen des Dachwerks stets wohldurchdacht und instruktiv behandelt, nicht minder, sozusagen selbstverständlich, alle Steinkonstruktionen, so daß man sagen kann, es ist keine falsche Steinfuge in diesen Entwürfen. Originalität in der Anlage, gute Verhältnisse, eine vollständige Beherrschung der Formenwelt der strengeren Gotik sprechen uns in sämtlichen Entwürfen an. Daß Herr C. Schäfer, der Schüler Ungewitters, sich vielfach an die reizvollen Denkmäler des oberhessischen Gebietes mittelalterlicher Baukunst angeschlossen hat, berührte uns besonders wohlthuend; Anklänge an Marburg, Haina, Wetzlar ꝛc. finden sich vor. Doch auch die eigentliche Quelle der Gotik, der große Bezirk französischer Kathedralstädte mit Paris als Centrum, lieferte zu diesen Studienblättern reichliches Material, das bei Entwürfen zu größeren Kirchen wie kleineren Kapellen Verwertung fand. Manches Motiv, welches den Beschauer dieser Blätter bei flüchtiger Besichtigung frappirt und im ersten Moment etwas gesucht erscheint, gewinnt bei genauerem Studium Berechtigung und verliert von seinem befremdenden Charakter, der uns ja auch bei den besten Werken des Mittelalters nicht selten entgegentritt. Ganz besonders gelungen sind die Turmentwickelungen, originell die Vorhallen, Portalanlagen und anderes. Im ganzen zeugen alle diese Entwürfe von dem Streben, eine gediegene, klare, sichere und edle Gotik zur Geltung zu bringen, und so werden dieselben zweifellos auch außerhalb der Schule die verdiente Anerkennung finden. Die Grundrisse, Durchschnitte, Ansichten und Perspektiven sind geschmackvoll in der Schraffirmanier vorgetragen. Daß die Projekte als Schulentwürfe nicht ganz frei von Mängeln sind, thut ihnen im ganzen keinen Eintrag; unter günstigeren Bedingungen werden auch sie sich wohl in Zukunft vermeiden lassen.

Rudolf Redtenbacher.

---

x. Die Kassettendecke im Schlosse zu Jever ist bekanntlich eins der reichsten Schnitzwerke, welche die Renaissance auf deutschem Boden aufzuweisen hat. Eine solche Fülle von reizvoll erfundenen und mit meisterlicher Sorgfalt ausgeführten Ornamenten, die sich über 28 Kassetten in immer neuen Motiven ausbreiten, findet sich an keinem anderen nordischen Bauwerke des 16. Jahrhunderts und hat nur jenseits der Alpen ihresgleichen. Bis vor wenigen Jahren kaum beachtet und nur in engeren Kreisen gewürdigt, ist diese wunderbare Schöpfung des Schnitzmessers erst infolge der Gipsabgüsse allgemeiner bekannt geworden, welche auf Veranlassung des Schloßherrn, des Großherzogs von Oldenburg, von dem Bildhauer Boschen im vorigen Jahre gefertigt wurden. Um die Abformungen machen zu können, mußte die ganze Decke herabgenommen werden, was denn auch mit Zustimmung des genannten hohen Herrn geschah. Boschen veranstaltet nunmehr auf Wunsch und mit Genehmigung des kunstsinnigen Fürsten eine Publikation der Jeverschen Renaissancedecke in Lichtdruck, mit textlichen Erläuterungen aus der Feder des Galeriedirektors Freiherrn von Alten. Das Werk wird in 25 Foliotafeln im Seemannschen Verlage erscheinen und zwar in fünf Lieferungen, jede zu 5 Blatt. Künstler und Kunstfreunde werden es dem Herausgeber Dank wissen, daß er ihnen den Anblick und das Studium der anmutigsten und geschmackvollsten Erfindungen vermittelt, welche die ornamentale Bildnerei im deutschen Norden aufzuweisen hat. Insbesondere aber wird allen Kunstgewerbeschulen die Publikation willkommen sein, da sie einen Formenschatz darbietet, dessen Motive zu unmittelbarer praktischer Verwendung geeignet sind.

Sammlungen und Ausstellungen.

‡‡ **Österreichischer Kunstverein.** Die gegenwärtige Ausstellung ist trotz der Konkurrenz des Künstlerhauses gut beschickt und enthält neben trefflichen älteren Bildern auch eine ganz respektable Anzahl von Kunstwerken neuesten Datums. Außerdem wurden von der Vereinsleitung zwei große Gemälde von Wiener Meistern der älteren Schule acquirirt, die vom großen Publikum wenig gekannt sind und schon ihrer Urheber wegen interessiren. Es sind dies zwei Refektorienbilder und zwar „Das letzte Abendmahl" von Führich, Eigentum des Ordens der Kapuziner in Wien, und „Die Speisung der Fünftausend am See Tiberias" von Lud. Ferd. Schnorr von Carolsfeld, Eigentum der PP. Mechitaristen. Schnorrs Gemälde ist in kolossalen Dimensionen ausgeführt und enthält gegen 700 Figuren, die bis in die Ferne hinein mit großer Genauigkeit ausgeführt sind. Die Zeichnung sucht zu ersetzen, was der Maltechnik zu jener Zeit — es war in den dreißiger Jahren — noch abging. Die Komposition hat schöne Einzelheiten und baut sich in wohlgegliederten Massen auf; im ganzen aber läßt der Mangel an Farbenreiz und feinpointirtem Seelenausdruck das Bild ziemlich langweilig erscheinen. Auch Führichs Gemälde, so schön die einzelnen Gestalten gezeichnet sind, vermag uns in seiner trockenen Korrektheit nicht sonderlich zu erwärmen. — Doch nun zum neuesten Gabr. Max! Die „Bettlerin an der appischen Straße" ist wieder eine seiner schon so oft gemalten Mädchengestalten, in denen des Daseins Jammer in der ergreifendsten Weise personifizirt erscheint. Sie sitzt in der Dämmerstunde an dem vereinsamten Grabmal der Cäcilia Metella mit ihrem Kinde zusammengekauert, ihr Antlitz verhüllend; in der Ferne sieht man einen Wagen, der vorbeigerollt; der Mond erhebt sich als feurige Kugel am Horizont. Die ernste, wehmütige Stimmung der Gräberstraße ist zu der gewählten Staffage wie geschaffen, und der Effekt, soweit ihn Max in Hinsicht der Stimmung erreichen wollte, in hohem Maße gelungen. Die technischen Seiten des Gemäldes zeigen wieder jene Vollendung, die von jeher an seinen Arbeiten bewundert wurde. Der Künstler wird nicht müde, das Weib im Unglücke darzustellen; die Märtyrerin, die geblendete Christin, die Kindesmörderin, Johanna d'Arc u. s. f. zeigen alle denselben Grundzug, dasselbe Wollen. Max ist der Gefühlsmaler unserer Zeit; freilich nur nach der schwermütigen, sentimentalen Richtung hin, aber darin besitzt er das tiefste Empfinden und variirt seine Themen äußerst erfindungsreich. — Einen glücklichen Wurf hat Ad. Hirschl mit seinem Gemälde: „Einfall der Vandalen zu Rom" gethan. Die Komposition ist voll Leben und Feuer, die Scenerie effektvoll dramatisch bewegt. Der jugendliche Künstler, gegenwärtig Pensionär der Wiener Akademie in Rom, zeigt für die historische Darstellung ein schönes Talent, das zu den besten Hoffnungen berechtigt. Er beherrscht den Raum in Bezug auf Perspektive und Verteilung der Massen mit außergewöhnlicher Sicherheit. Sein Vortrag ist wohl teilweise noch etwas ungeschlacht und die Farbe schwer, doch dafür hilft das Studium der italienischen Meister! Die Historie ist ferner durch ein Gemälde von Professor Max Hauschild (Neapel) vertreten: „Peter von Amiens hält seine letzte Predigt vor Einschiffung seines Kreuzzuges". Die figurenreiche Komposition zerfällt in mehrere für den Moment charakteristische Episoden, die ganz wirkungsvoll gemalt sind; doch schadet dem Ganzen eine gewisse akademische Strenge, wenn nicht Unbeholfenheit in der Zeichnung; es fehlt der zündende Funke. Dieser ist in der „Hermannsschlacht" von Marie und Sophie Görlich wohl vorhanden, aber das Können reicht bei den beiden Künstlerinnen noch nicht aus, solchen Vorwürfen in allen Registern gerecht zu werden. Das Bild ist jedoch gegen die früheren Leistungen der genannten Damen ein schöner Fortschritt. Jan Styka's Scene aus Tasso's Befreitem Jerusalem: „Erminia als Hirtin den Namen Tancreds in die Olivenbäume schneidend", ist poetisch gedacht und schön gezeichnet, aber die Gestalt ist unglücklich drapirt; die Gewandlinien durchschneiden erbarmungslos die hübsche Figur. Bei Bode's Aquarell: „Der Berggeist Rübezahl läßt einem Fuhrmann durch Gnomen den Weg versperren" vermissen wir diesmal die feine, duftige Durchführung. Das Genre ist durch eine Reihe ganz trefflicher Arbeiten vertreten. Darunter befindet sich ein köstliches Bildchen von A. Müller und J. Gisela, eine „Scene aus dem Wiener Stadtpark", die allerliebst gedacht und in vorzüglicher Weise zur Darstellung gebracht ist. Von Skutezky's fein empfundenen Bildern ist die „Andacht" ein Kabinetstück ersten Ranges. Lange haben wir kein so delikat durchgeführtes Frauenköpfchen gesehen, wie auf diesem Bilde. Tills „Landsknechte auf Requisition" sind lebensvoll aufgefaßt und auch gesund in der Farbe. Orfei's „Keramist" zeigt uns die humoristische Seite dieses liebenswürdigen Künstlers. Von Hausleithner sind interessante Studienköpfe zu verzeichnen. Ganz treffliche Sachen haben ferner G. Induno, Bensa, Kray, Pondel und Rybkowsky ausgestellt. Auch Riefstahls Refektorienbild und Rambergs „Hermann und Dorothea" sind als gern gesehene Gäste wieder auf der Ausstellung erschienen. Von den Landschaften seien hervorgehoben: „Das Stilfserjoch bei Trafoi" von Hacker, ein stimmungsvolles Waldinterieur mit Staffage von Marak, der „Ausfluß des Raiblsee's" von Hasch, ferner gute Bilder von Halauska, Rieger und eine Serie reizender Studien aus der Umgebung von Ungarisch-Altenburg von Haunold.

* **Die historische Bronze-Ausstellung im Österreichischen Museum** wurde am 1. Mai durch den Protektor der Anstalt, Erzherzog Rainer, im Beisein einer zahlreichen Festversammlung eröffnet. Gleichzeitig erschien der von Dr. Th. Frimmel verfaßte Katalog, welcher 1657 Nummern aufweist. Die Ausstellung repräsentirt die Gesamtentwickelung des Kunstzweiges von den prähistorischen Zeiten bis auf die Gegenwart.

* **Die internationale Ausstellung in Amsterdam**, auf welcher außer Industrie, Handel und Wissenschaft, auch Kunst und Kunstgewerbe neuer und alter Zeit vertreten sind, wurde am 1. Mai im Beisein des Königspaares der Niederlande feierlich eröffnet.

Vermischte Nachrichten.

* **Die Wiener Akademie der bildenden Künste** beging am 21. April in der Aula ihres Museums eine Raffaelfeier, welcher das gesamte Professorenkollegium und die Schüler der Anstalt, sowie zahlreiche geladene Gäste beiwohnten. Nachdem der Akademische Gesangverein Mendelssohns Chor: „An die Künstler" vorgetragen, leitete der Rektor der Akademie, Oberbaurat Fr. Schmidt, die Feier mit einigen Begrüßungsworten ein und hierauf hielt Prof. Dr. Carl v. Lützow die Festrede: „Über die Jugend Raffaels". Ein nochmaliger Chorgesang beschloß die würdige Feierlichkeit. Am Abend waren die Lehrer und Schüler der Akademie im Kursalon des Stadtparks zu einem Festkommers vereinigt.

* **Bei der Eröffnung der schweizerischen Landesausstellung**, welche am 1. Mai in Zürich unter ungeheurem Jubel der Bevölkerung feierlich begangen wurde, kam eine von F. Hegar komponirte Kantate von Gottfried Keller zum Vortrag, welcher, als einem Hymnus auf die Arbeit, auch in unserem Blatt ein Platz gebührt. Der Text lautet:

„Die Schifflein ruh'n und schimmernd ausgebreitet
Erfreut das Auge der Gewebe Schwall;
Der Hammer schweigt, doch mit dem Lichte streitet
In tausend Formen das Metall.
Aus tausend Formen hat Gestalt gewonnen,
Was Lust und Not der Welt ersonnen,
Mit heil'gem Ernst, mit heiter'm Tand
Umdrängt uns das Gebild der Hand.
Es will sich zeigen Wehr' und Lehre,
Und er, der mit der Scholle ringt,
Der Mann im Kampf um Brod und Ehre
Des Feldes Frucht zum Feste bringt.

Alle Kräfte, die da schliefen,
Jeden Fleiß, der schaffend wacht
Auf den Höhen, in den Tiefen,
Haben wir zu Tag gebracht.

Und ein ganzes Volk will tagen,
Kind und Jüngling, Mann und Frau,
Bringen hoffend hergetragen
Ihrer Hände Werk zur Schau.

Große Städte, Nationen
Eifern lang schon im Verein;

Aber wo wir kleinsten wohnen,
Darf die Müh' nicht kleiner sein!

Gleich stürmender Wolken geschlossenen Scharen,
So reih'n sich die Völker und drängen voran,
Da gilt es zu steh'n und sich regend zu wahren,
Wer rastet, geht unter im Staube der Bahn!
In steter Bewegung ernährt sich die Kraft,
Die Ruh' liegt im Herzen dem Manne, der schafft.

Arbeit ist das wärmste Hemde,
Frischer Quell im Wüstensand,
Stab und Zelt in weiter Fremde
Und das beste Heimatland!

Vaterland, ja, du mußt siegen,
Aller Welt an Ehren gleich!
Laß die Spreu von dannen fliegen:
Nur durch Arbeit wirst du reich!"

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

17. Mai



Nr. 31.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Litterarische Reflexe der Raffaelfeier in Italien.

Über die Art und Weise, wie man in Italien den 400. Geburtstag Raffaels begangen, sind in der italienischen Presse nachträglich Stimmen laut geworden, in deren Ergüssen sich nichts weniger als Befriedigung und Genugthuung, sondern vielmehr ein Gefühl der Mißstimmung, ja Beschämung mehr oder weniger unverblümt ausspricht. Auf die Feier in Urbino, über welche ja auch der ausführliche Bericht in Nr. 27 der Kunstchronik fast nur Erfreuliches zu melden wußte, kann sich diese Verstimmung gewiß nicht beziehen; dagegen sind die zu Rom getroffenen Veranstaltungen, die von der Accademia S. Luca ausgegangene kapitolinische Feier wie die „musikalische Abendunterhaltung" des Circolo artistico, Gegenstand recht ironischer Beurteilung geworden. Namentlich der 28. März, auf den man trotz Bembo's klarem Zeugnis auf Vasari's Angabe hin die Gedenkfeier zu verlegen für gut fand, hat auch in Italien — was nicht verschwiegen werden darf — scharfen Tadel und eine Reue hervorgerufen, die mitunter geradezu an Zerknirschung angrenzt. So kann sich Edoardo Scarfoglio in der vorletzten Nummer der zu Rom erscheinenden „Cronaca Bizantina" gar nicht genug thun in Hervorhebung der Schmach, die Italien mit der Wahl jenes Tages auf sich gehäuft, wobei er freilich Deutschland wohl allzuviel Ehre erweist, wenn er meint, daß hier keinem Gymnasiasten ein historisches Datum wie der Geburtstag Raffaels unbekannt sei, denn derlei „Allotria" haben ja vorläufig bei uns noch immer keinen Platz im Rahmen sogenannter humanistischer Anstalten. Deutsche Kundgebungen aber, wie der Artikel der „Nordd. Allg. Ztg." vom 23. und der „Kölner Ztg." vom 28. März, haben den erwähnten Bußprediger in eine Erregung hineingetrieben, daß er seine Nation als ein Volk von Ignoranten und Buffoni geißelt.

Es mögen noch einige Bemerkungen gestattet sein über die litterarischen Erscheinungen, welche das Fest ins Leben rief, da von denselben unseres Wissens in Deutschland bisher wenig Notiz genommen wurde.*) Besonderes Aufsehen zu erregen sind sie allerdings auch durchaus nicht angethan. Splendide äußere Ausstattung, aber ziemlich magerer Inhalt kennzeichnen die beiden Publikationen, welche uns zu Gesicht kamen. Dies gilt besonders von der 64 Oktavseiten umfassenden, nur in 600 Exemplaren gedruckten Festschrift: Nel IV. centenario della nascità di Raffaello, XXVIII Marzo 1883, die von der Associazione artistica internazionale herausgegeben, bei A. Sommaruga erschienen ist. Den Reigen eröffnen in derselben eine Anzahl teils in prosaischer, teils in poetischer Form auftretender Verherrlichungen des Urbinaten, die letzteren meist recht mittelmäßiger Art, voll von Gemein-

*) Die im Bericht unserer Kunstchronik erwähnte, als Broschüre erschienene Rede Mamiani's führt den Titel: Celebrando gli Urbinati il quarto centenario del sommo lor conterraneo Raffaele Sanzio. Parole di Terenzio Mamiani. Pesaro 1883. 48 pp. 8⁰. — Von der Akademie in Perugia wurde der „Accademia Raffaello" zu Urbino ein Stammbaum des Meisters gewidmet, unter dem Titel: Genealogia e Parentela di Raffaello (Querfolio). Auch in diesem von Prof. Adamo Rossi verfaßten Schriftchen figurirt der 28. März als Raffaels Geburtstag. Anm. d. Herausg.

plätzen und rhetorischer Deklamation; von Ausländern hat Morris-Moore jun. eine vierzeilige Strophe beigesteuert, die infolge übertriebener Kourtoisie den Ehrenplatz erhalten hat; an zweiter Stelle wird einem Rumänen das Wort vergönnt, um in den Lauten seines Stammes die „Madonna velata“ zu preisen. Die Rede des Präsidenten der Gesellschaft, des Fürsten Baldassare Odescalchi, die den zweiten Bestandteil des Heftes bildet, versucht in allgemein gehaltenen Umrissen eine Charakteristik Raffaels, der hier im Gegensatz zu jenen „eminent individuellen Genies wie Michelangelo und Wagner, die bei ihrem ersten Auftreten sich sofort von der Mode ihrer Zeit entfernen und ihr einen völlig neuen Charakter aufprägen,“ als ein Künstler bezeichnet wird, der seine Ausdrucksweise nach seiner Umgebung modifizire und ähnlich dem Prisma die Strahlen des Lichtes anziehe und mit blendenden Farben reflektire. Sehr zeitgemäß und beherzigenswert ist die am Schlusse ausgesprochene Mahnung an die heutigen Künstler Italiens — deren ja so viele in Raffael einen Menschen, der nicht „malen“ konnte, bedauern — Raffael nachzustreben, nicht sklavisch, sondern im Geiste der eigenen Zeit und nach eigener Empfindung schaffend, und nicht in ihrem vielgepriesenen verismo — man möchte sagen zolaïsmo — ausschließlich an den Nachtseiten des Lebens zu haften, sondern die Grazien, die Raffaels Werke weihten, wieder Einkehr halten zu lassen.

Vom Komité der öffentlichen Festlichkeiten ward eine reich illustrirte Festschrift großen Formats herausgegeben (Nel centenario di Raffaello da Urbino a' dì 28 di Marzo del 1883. Roma, coi tipi della stamperia del Senato), deren Ertrag für ein in Rom zu errichtendes Raffaeldenkmal bestimmt ist. Der Inhalt dieser Publikation ist in der Weise gruppirt, daß das Ganze durch den bekannten Passus aus Vasari's Raffaelbiographie („O felice e beata anima“ etc.) eingeleitet wird, woran sich die Rede des Sekretärs der Accademia di S. Luca, des Commendatore Quirino Leoni, anschließt, die in Gegenwart der italienischen Majestäten im großen Rathaussaale auf dem Kapitol gehalten wurde. Auch diese Rede ist mehr ein Beispiel für das genus ornate et eleganter dicendi, das ja bei den Italienern auf Grund natürlicher Begabung in hoher Entwickelung steht, als eine auf den Gegenstand eingehende, dem Hörer sachlich etwas bietende Arbeit, die sich weit mehr über Raffaels Zeitalter im allgemeinen, als über den Künstler und seine Werke verbreitet. Recht unangenehm ist übrigens, gewiß für Leser jeder Parteistellung, das Haschen nach Gelegenheiten, um der monarchischen Regierungsform — die doch mit dem Gegenstande wenig zu thun hat — à tout prix Huldigungen darzubringen; nicht sowohl patriotisch als vielmehr byzantinisch wirkt besonders die forcirte Schlußwendung, in der der Redner mit dem Aufgebot all seiner Phantasie ausmalt, wie bei Bestattung Viktor Emanuels auch Raffaels Geist auf der Schwelle des Pantheons sich verehrend niedergeworfen und vielleicht sich die Lebenskraft zurückgewünscht habe, in der er einstmals seine Disputa geschaffen, „in der Erwägung, wie leicht er, beinahe mit derselben Komposition (sic), eine Apotheose des großen Königs hätte geben können“ — eine Idee, die dann im einzelnen ebenso sinnreich weiter durchgeführt wird. — Es folgen darauf u. a. kleine Beiträge von Ferdinand Gregorovius und Ersilia Caetani Lovatelli, Ehrenmitgliedern der Accademia di S. Luca, und von Enrico Panzacchi, alsdann eine Kanzone von Tullio Massarani, der man das Zeugnis nicht versagen kann, daß sie in schwungvoller Form der Würde und Bedeutung ihres Gegenstandes gerecht zu werden strebt. Von Giuseppe Cugnoni verfaßt ist eine Abhandlung über Raffaels Galatea, welche Deutung gegenüber der Bezeichnung „Venus“ hier verteidigt wird. Weiterhin begegnet man dem bekannten lateinischen Epigramm Ariosts auf Raffael nebst einer italienischen Übersetzung von D. Gnoli, zwei Briefen des Künstlers an seinen Oheim Simone Ciarla, die freilich schon von Guattani und Pungileoni veröffentlicht waren, und endlich den Dokumenten zur Geschichte der Wiederauffindung von Raffaels Gebeinen im Jahre 1833.

An Illustrationen, meist in Lichtdruck hergestellt und zwar im Atelier Danesi, bringt das Heft als Titelblatt Raffaels Porträt in den Uffizien, ferner den Karton der Schule von Athen in der Ambrosiana, den al fresco gemalten Putto in der Galerie der Accademia di S. Luca, Raffaels Geburtshaus und sein Grabmal im Pantheon, sein Skelett nach der Originalaufnahme von Camuccini, seinen Schädel und seine rechte Hand nach dem Gipsabguß, sowie die Urne mit Bembo's berühmtem Epigramme.

Eine der hohen Bedeutung der Feier auch nur annähernd entsprechende litterarische Leistung hat Italien also, wie man aus vorstehenden Andeutungen sieht, nicht aufzuweisen. In periodischen Zeitschriften sind verhältnismäßig nur wenige Artikel zu unserer Kenntnis gelangt, die sich aus Anlaß der nationalen Festes mit Raffael beschäftigen, und das Wenige ist keineswegs der Art, daß es die Begierde nach mehr zu erregen vermöchte. Meist Sachen für das große Publikum: Raffaels Liebesverhältnisse, Raffaels Haus (Domenica letteraria vom 25. März) oder feuilletonistische Betrachtungen über Raffael als Gelehrter, Archäolog und Patriot, sein Testament u. dergl. — Das Unglaublichste an unfreiwilliger Komik leistet eine Parallele zwischen Raffael und Albrecht Dürer (Fanfulla della

Domenica vom 28. März), deren ungenannter Verfasser unseren Nürnberger Meister seinen Landsleuten allen Ernstes als holländischen Maler und Reformator der „scuola fiamminga“ vorführt.

P. Schönfeld.

Kunstlitteratur.

De Christelijke Kunst (L'art Chrétien) in Holland en Vlaanderen van de Gebroeders van Eyck tot aan Otho Venius en Pourbus, voorgestelt in dertig staalplaten en beschreven door C. Ed. Taurel. Amsterdam. Fr. Buffa & Zonen. I. u. II. Band.

Es ist nichts weniger als eine Geschichte der christlichen Kunst in den Niederlanden, was der Herausgeber mit diesem Werke zu publiziren beabsichtigte; es ist nur eine Reihe von Aufsätzen, welche Biographien der hervorragenderen niederländischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts zum Gegenstande haben. Wir orientiren den Leser vielleicht am besten über den Inhalt des Buches, wenn wir ihm zunächst die Titel der einzelnen Aufsätze und die Namen der betreffenden Verfasser derselben mitteilen. Nach einer einleitenden Abhandlung über die Anfänge der christlichen Kunst in den Niederlanden von C. Ed. Taurel folgen: Hubert und Jan van Eyck, von Ad. Siret und Taurel. Ein Artikel über ein im Museum zu Amsterdam befindliches Bild, eines angeblich unbekannten Meisters, „Das Sühnopfer des neuen Testaments“ genannt, von J. A. Alberdingk Thijm; ferner: Petrus Cristus von W. H. James Weale; Roger van der Weyden von Taurel; Gerard David von Weale; ein Aufsatz über niederländische Miniaturen von W. Moll; Dirck Bouts von Taurel; Hans Memlinc von Weale; Jan Gossaert von Sleeckx; Jan Prevost von Weale; Quentijn Metsijs von Jonas van Langendahl; Cornelis Engelbrechtsen von Taurel; Joachim de Patenir von P. Génard; Lancelot Blondeel von Weale; Lucas Huigens van Leyden von Taurel; Jan Joosten van Calcar von demselben; Barend van Orley von P. Génard; Jan van Scorel von Taurel; Jan Mostaert von Sleeckx; Maarten van Heemskerk von Taurel; Michiel van Coocxijen von P. Génard; Anthonie van Montfoort von Taurel, Hendrik Goltzius und seine Schule von demselben, die Glasmalerei in den Niederlanden von W. Moll; Dirck Barentsen von A. D. de Vries. Otho Venius und die drei Pourbus wieder von Taurel.

Wie schon die Namen der Autoren verraten, ist der Wert der einzelnen Arbeiten ein sehr verschiedener; als die besten müssen unstreitig die aus der Feder James Weale's herrührenden bezeichnet werden. Die meisten erheben sich wenig über das Niveau gelungener Journalartikel, in welchen das allgemein bekannte, vorhandene Material mit größerem oder geringerem Geschick verarbeitet wird. Die beiden Aufsätze über die niederländischen Miniaturen und über die Glasmalerei von W. Moll enthalten einige neue Thatsachen, und bekunden einen in kirchengeschichtlichen und dogmatischen Angelegenheiten unterrichteten Autor. Als ein wesentliches Verdienst des Herausgebers ist aber die Reproduktion mehrerer Gemälde durch den Stahlstich zu bezeichnen, welche bisher in keinem historischen Werke Aufnahme gefunden haben. Der Herausgeber hätte hier allerdings mit noch größerer Sorgfalt vorgehen und die Nachbildung einiger ziemlich wertlosen Produkte der italienisirenden Manier des 16. Jahrhunderts ganz vermeiden können, aber es war ihm eben darum zu thun, jeden der erwähnten Meister zu illustriren, und in Anbetracht dessen sind ihm die Stiche nach Gemälden von Coocxijen, Montfoort, Otho Venius, Patenir und anderen zu gute zu halten. Ganz verwerflich ist die Wahl zweier unbedingt falscher Bilder von Lucas van Leyden. Auch der Aufsatz über diesen Künstler enthält einige eigentümliche Wendungen. So findet Taurel beispielsweise das Hauptbild des Meisters, „Das jüngste Gericht“ im Museum zu Leyden, „leer und des Meisters nicht würdig“, und die beiden, von ihm reproduzirten Kompositionen demselben weit vorzuziehen. Wir können uns darüber in keine Kontroverse einlassen, aber jedenfalls ist das „Jüngste Gericht“ das größte und bedeutendste Werk, welches Lucas gemalt hat, und es muß mit seiner silberhellen Lokalfarbe an Ort und Stelle einen sehr bedeutenden Eindruck gemacht haben; dagegen sind die beiden von Taurel reproduzirten Bilder, ein „Letztes Abendmahl“ und ein „Verrat des Judas“, spätere Fälschungen, die nach den Kupferstichen des Lucas van Leyden gepinselt wurden. „Ich habe die Stiche“, sagt Taurel selbst, „durchgepaust und diese Pausen auf die Bilder gelegt, welche damit bis in die kleinsten Details übereinstimmten!“ Darüber freut sich Taurel, und übersieht, daß der Maler der beiden Falsifikate es ganz genau ebenso gemacht und die Umrisse seiner Bilder nach den Stichen durchgepaust hat. Warum sollten demnach diese Machwerke nicht mit den Kupferstichen stimmen? Taurel hätte sich in der That ein größeres Verdienst erworben, wenn er statt dieser Falsifikate das „Jüngste Gericht“, welches nur einmal vor langer Zeit von Delphos in Umrissen gestochen wurde, reproduzirt hätte. Die Aufsätze Taurels leiden überhaupt an bedenklicher Unkenntnis. Im Artikel über Cornelis Engelbrechtsen wird beispielsweise der Flügelaltar der Belvederegalerie, den einmal vor hundert Jahren van Mechel, in Verlegenheit um einen besseren Namen, diesem Meister

zuerkannte, noch als ein Werk des Engelbrechtsen angeführt. Waagen aber hat schon längst dargethan, daß er von dem „Meister vom Tode der Maria“ herrührt; eine Thatsache, die seitdem nicht mehr angezweifelt wurde. — Nicht minder heiter ist die Reproduktion einer von de Jongh, dem Herausgeber der neuen Auflage des Karel van Mander vom Jahre 1764, erfundenen Geschichte, welche erzählt, daß der Vater desselben Malers Engelbrechtsen, Xylograph resp. Holzschneider gewesen sei, und daß von seiner Hand Holzschnitte herrühren, welche mit einem E und den Zahlen 1466 und 1467 bezeichnet sind. De Jongh nahm offenbar die Kupferstiche des Meisters E. S. vom Jahre 1466, für Holzschnitte des alten Engelbrecht; ihm ist dieser Irrtum zu verzeihen, aber Taurel mußte doch wissen, daß überhaupt keine mit E und einer derartigen Jahreszahl bezeichneten Holzschnitte existiren; wozu hätten denn Bartsch und Passavant so viele dicke Bände über derlei Sachen geschrieben, wenn man sie im betreffenden Falle nicht einmal nachschlägt?

Ebenso überflüssig ist das Aufwärmen der längst erledigten Hypothese, nach welcher Lucas Corneliſz, der dritte und jüngste Sohn desselben Cornelis Engelbrechtsen, der unter dem Monogramm L K und einem Kruge, verborgene Kupferstecher sein soll. Es ist doch hinreichend bekannt, daß dieser Meister Ludwig Krug hieß und ein Nürnberger war.

In der Biographie des Roger van der Weyden werden natürlich die Berner Tapeten, wie dies auch G. Kinkel versuchte, auf Grund der gleichlautenden Inschriften, für Kopien der verlorenen Brüsseler Rathausbilder des Roger van der Weyden angesehen. Es ist beinahe überflüssig in einer Sache, in welcher ein entscheidendes Urteil aus dem Grunde nicht gefällt werden kann, daß die fraglichen Rathausbilder nicht mehr vorhanden sind, viel Worte zu verlieren, aber wer nur halbwegs mit dem Geiste der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts vertraut ist, kann nie und nimmer an eine derartige Behauptung glauben. Ein Bild und eine Tapete waren für Roger van der Weyden, und für jeden niederländischen Künstler jener Zeit, zwei so himmelweit verschiedene Dinge, daß es nie einem von ihnen in den Sinn gekommen sein kann, eine für ein Gemälde bestimmte Komposition auf eine Tapete übertragen zu lassen. Die Behauptung ist ganz unhaltbar, wenn man bedenkt, daß der künstlerische Prozeß, der erforderlich ist, eine Tapete herzustellen, ein ganz anderer ist als der, welcher zur Schaffung eines Gemäldes nötig ist. Übrigens zeigen die noch vorhandenen Berner Tapeten hinlänglich, daß sie ganz gewiß nichts als die Schriftzeilen mit den Rathausbildern gemein haben konnten. Ebenso gewagt erscheint uns die unbedingte Zuweisung der von Taurel reproduzirten „Anbetung der Könige“ des bischöflichen Museums in Utrecht an Roger van der Weyden. Das Bild hat Ähnlichkeit mit einem anderen in München befindlichen, aber es scheint doch nicht von Roger herzurühren. Auch die hier reproduzirte „Vermählung der Jungfrau Maria“ aus Lierre, welche angeblich von Jan Mabuse herrühren soll, ist zweifelhaft.

Weit gediegener sind, wie gesagt, die Aufsätze James Weale's. In der Biographie Memlincs hebt dieser gelehrte Autor hervor, daß die Farbe der Bilder dieses Meisters den Einfluß der kölnischen Schule verrät, eine Bemerkung, auf welche wir besonderes Gewicht zu legen Ursache haben, da sie — richtig ist. Weale hält Memlinc für einen Nordholländer aus Medemblick (Memelinck) bei Alkmar. Wir glauben aber, daß auch mit dieser Annahme der deutsche Name „Hans“, unter welchem der Künstler vorkommt, in so großem Widerspruche steht, daß wir uns — trotz Weale's Autorität — nicht recht damit befreunden können. Auffallend ist es, daß es Weale, der sich mit Gerard David schon wiederholt und eingehend beschäftigt hat, noch nie auffiel, daß der Maler aller jener Bilder, welche heute wohl mit vollem Rechte Gerard David zugeschrieben werden, — ganz bestimmt in Italien gewesen sein und die Kunstwerke in Florenz sowohl als die Werke Giotto's gekannt haben muß. Wir werden auf diese Thatsachen einmal bei Gelegenheit eingehend zurückkommen.

Es wäre noch viel über dieses Buch zu sagen, aber wir wollen den zahlreichen Mitarbeitern die Freude daran nicht verderben. Vielleicht aber erweisen wir Herrn Taurel einen Dienst, wenn wir ihm den Namen des Künstlers nennen, von welchem das von ihm reproduzirte Gemälde des Amsterdamer Museums, das sogenannte „Sühnopfer des neuen Testamentes“, herrührt. Herr Alberdingk Thijm, der Verfasser des dazugehörigen Artikels, giebt sich alle erdenkliche Mühe, es von dem Verdachte zu reinigen, daß es ein Werk des Jan van Eyck sei, auf dessen Namen es in früheren Jahren getauft war. Es ist ganz gewiß kein van Eyck, aber es ist ein guter Holländer und ein so interessantes, so wichtiges, so originelles Bild, daß wir dem Amsterdamer Museum zu seinem Besitze nur gratuliren können; es kann nämlich darüber, daß es von Geertgen tot Sint Jans herrührt, dem Maler der beiden aus dem Johanneshospitale in Haarlem stammenden Flügelbilder der Galerie des Belvederes in Wien, gar kein Zweifel mehr obwalten.

Wir hätten gewünscht, daß ein Buch, welches, wie das vorliegende, mit ziemlich bedeutenden Kosten ins Werk gesetzt wurde, auch in einem Geiste redigirt und geschrieben wäre, der den strengen Anforderungen der

Wissenschaft entspricht. Dies ist jedoch, wie wir nachgewiesen haben, nicht immer der Fall; die einzige wirklich sorgfältige, kritisch tüchtige Arbeit ist die des Herrn de Vries über Dirck Barentsen. In den Arbeiten Taurels begegnet uns außer unhaltbaren Hypothesen, welche die Wissenschaft längst abgestreift hat, auch Befangenheit und Voreingenommenheit. So entschuldigt sich Taurel in der Biographie des Hendrik Goltzius, daß er auch diesen Künstler als einen Meister „der christlichen Kunst“ in dieses Werk aufgenommen habe. „Obwohl er sich nie so weit bloßgestellt“, bemerkt der Verfasser, „daß er obscöne Bilder darstellte, welche das Entzücken des nächsten (des 17.) Jahrhunderts bildeten, hat er doch bereits die Bescheidenheit und liebliche Einfalt verloren, welche jene Meister besaßen, die im 15. Jahrhundert religiöse Motive behandelten.“ Nun, alles was Recht ist, aber wenn Herr Taurel die allerdings profane und nicht im Dienste der Kirche thätige Kunst des 17. Jahrhunderts „obscön“ findet, so sind wir wirklich in Verlegenheit zu sagen, wie wir ihn und seinen Standpunkt finden.

A. v. Wurzbach.

Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts in den königlichen Museen zu Berlin. Herausgegeben von Wilhelm Bode. Berlin, Reichsdruckerei. Fol.

Die jüngste Abteilung des Berliner Museums, die für christliche Skulpturen, ist in kürzester Zeit und trotz wenig günstiger äußerer Verhältnisse zu einer stattlichen Sammlung angewachsen, die eine Fülle hervorragendster Werke umfaßt. Die vorliegende Festschrift der Museen zur silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares macht uns mit einem Teil dieser Schätze, mit den Porträtskulpturen der italienischen Frührenaissance, die im Berliner Museum besonders gut vertreten sind, bekannt. Von den besprochenen Werken werden vorzügliche Abbildungen gebracht, bei denen so ziemlich sämtliche Reproduktionsarten zur Verwendung gekommen sind. Man hat, so scheint es, gleichzeitig der Reichsdruckerei die Gelegenheit bieten wollen, eine Probe ihrer vorzüglichen Leistungen in jeglicher Art von Kunstdruck zu liefern. Der Text ist von Wilhelm Bode, dem Direktor der erwähnten Abteilung, dem dieselbe allein ihre Entwickelung und Ausbildung zu danken hat.

Der Text erörtert zunächst die besonders günstigen Bedingungen, unter denen sich die Porträtskulptur bei Beginn der neuen Zeit entwickeln konnte. In den Zeiten des Mittelalters, in denen der Einzelne nie aus der gebundenen Geschlossenheit, die ihm allein Wert gab, heraustrat, konnte die Wiedergabe einer Persönlichkeit niemals Aufgabe des Künstlers werden. Jetzt wurde das einzelne Individuum selbständig und gelangte zu einer freien Ausbildung. Naturgemäß wurde es jetzt auch für die Kunst Gegenstand der Nachbildung. Auch mochte das Porträt, und namentlich das statuarische, als wirksames Mittel erscheinen, um der Ruhmessehnsucht, die jeden Renaissance-Menschen erfüllte, Förderung und Ausdruck zu geben.

Die bedeutenderen Porträtbildner des Quattrocento sind im Berliner Museum alle in charakteristischen Werken vertreten. Bei zahlreichen Porträts ist natürlich der Nachweis des Meisters nicht geglückt. Auch die dargestellte Persönlichkeit konnte nicht immer eruirt werden.

Von dem beliebtesten und fruchtbarsten Bildhauer dieses Kreises, von Mino da Fiesole, besitzt das Berliner Museum außer der trefflichen, bezeichneten und datirten Büste des Niccolò Strozzi noch die Büste einer jugendlichen Florentinerin von anmutiger Schönheit. Bode's Bemerkung, daß dies die einzige bekannte weibliche Porträtbüste Mino's sei, ist leider wahr, da die von Vasari erwähnte Büste der Lucrezia Tornabuoni, Gemahlin des älteren Piero de' Medici (il Gottoso), immer noch verschollen ist. Wenn Vasari (Ed. Sansoni, III, 123) sagt: „fece il ritratto di Piero di Lorenzo de' Medici et quello della moglie“, so ist dafür natürlich Piero di Cosimo (1416—1469) zu setzen; Vasari verwechselt den Enkel mit dem Großvater.

Zu dem Seite 35 von Bode publizirten Relief des Mathias Corvinus möchte ich erwähnen, daß außer dem Relief in der Ambraser Sammlung noch eine Bronze-Medaille in der Sammlung Eug. Piot in Paris mit ähnlicher Darstellung des Ungarnkönigs existirt. Diese, in der Gazette des beaux-arts 1878, 2, S. 1057 publizirte Medaille zeigt den König nach rechts gewandt, in den reichen Locken ebenfalls den Eichenkranz. Mathias ist etwa in demselben Alter, wie ihn auch das Ambraser Relief zeigt. Die umlaufende Inschrift lautet:

MATHIAS REX HVNGARIAE.

Über den rätselhaften Kopfschmuck des Mathias Corvinus liegt mir ein von Professor Georg Voigt in Leipzig gütigst vermittelter Brief des Professors Eugen Abel in Buda-Pest vor. Darnach hätte Mathias Corvinus den Eichenkranz in Erinnerung an einen angeblichen Ahnen, den M. Valerius Corvus s. Corvinus, mit dem die Humanisten das Geschlecht des Königs Mathias in Verbindung brachten, getragen. Diesem Valerius soll vom Senat wegen seiner Verdienste die corona quernea (über diese s. Mommsen und Marquardt, V, 556) verliehen worden sein. Die bezügliche Stelle bei Livius VII, 26 heißt allerdings: consul laudatum tribunum decem bobus aureaque corona donat. Professor Voigt äußerte brieflich die

Vermutung, ob nicht vielleicht einzelne Handschriften quernea für aurea lesen. Ob in der That eine solche abweichende Lesart existirt, habe ich mit dem mir zugänglichen Material nicht aufdecken können.

Jaro Springer.

Todesfälle.

Jules Goupil, Genremaler, Schüler Ary Scheffers, starb in den letzten Tagen des Aprils in Neuilly im 43. Lebensjahre.

Edouard Manet, Genre- und Porträtmaler, geboren in Paris 1833, Schüler von Couture, ist am 30. April in Paris gestorben.

Personalnachrichten.

Aus Dresden. Den Professoren Leon Pohle und Julius Scholz hat der König von Sachsen das Ritterkreuz I. Klasse des Albrechtsordens verliehen.

Sammlungen und Ausstellungen.

† Kassel. Die Sammlung von Werken älterer Meister, welche Herr Ed. Habich auf eine längere Reihe von Jahren leihweise unserer Gemäldegalerie überlassen hat, ist wieder um ein wertvolles Stück bereichert worden, für dessen Zuweisung man dem genannten verdienten Kunstsammler um so mehr zu Dank verpflichtet ist, als gerade die italienische Schule verhältnismäßig am schwächsten in unserer Galerie vertreten ist. Das wohlerhaltene Gemälde wird dem Liberale da Verona zugeschrieben und stellt den Tod der Dido dar. Als Zeit seiner Entstehung dürfte das Ende des 15. Jahrhunderts anzunehmen sein. Was die Darstellung betrifft, so sehen wir rings um die Hauptfigur zahlreiche Gruppen von Zuschauern, die durchgehends von großer Naturwahrheit und zum Teil von minutiöser Ausführung sind. Die Architektur ist reich gegliedert und perspektivisch wie dekorativ vortrefflich behandelt. Im allgemeinen wie besonders in Behandlung der Luft, der Gewandung ꝛc. zeigt das interessante Bild jene Vorzüge, welche sich später in der venetianischen Schule in so glänzender Weise geltend machten. — Im Kunstverein findet gegenwärtig eine Ausstellung nachgelassener Werke des Malers Handwerk statt. Der Künstler hatte als Pferdemaler einigen Ruf und viele der ausgestellten Gemälde, Studien ꝛc. zeigen, daß derselbe wohlbegründet war. Unter den dort in letzter Zeit ausgestellten Novitäten sind von hiesigen Künstlern zu nennen: zwei Porträts von Kolitz und Schneider, beides treffliche Arbeiten, sowie ein Historienbild von Knackfuß: „Gefangennehmung Friedrichs des Schönen in der Schlacht bei Ampfing“. Letzteres Gemälde ist im Auftrage der Verbindung für historische Kunst gemalt und zeugt neben sauberer Ausführung von den vielseitigen Studien, welche der begabte Künstler in seinem Fache gemacht hat. Gleichwohl macht dasselbe einen etwas genrehaften Eindruck und nicht den eines eigentlichen Historienbildes. Weit bedeutender tritt uns der Künstler in seinem pompösen Deckengemälde im neuen Regierungsgebäude entgegen. — Im Atelier des Prof. Hassenpflug war eine neuere Arbeit des Künstlers: „Ödipus und Antigone“ ausgestellt. Die Gruppe ist in mäßigen Dimensionen in Marmor ausgeführt und in Charakteristik, Form und Gewandung trefflich.

Internationale Gemäldeausstellung in Paris. Während des Monats Mai findet in Paris eine Extra-Ausstellung von Gemälden hervorragender moderner Meister statt, deren Zahl auf 12 beschränkt ist, von denen drei Franzosen und Mitglieder des Instituts sein sollen. Zur Beschickung dieser Ausstellung, die am 11. Mai in der Galerie Georges Petit eröffnet worden ist, waren folgende Künstler eingeladen: aus England Colin Hunter, Watts und Wisthler, aus Deutschland Leibl, aus Belgien A. Stevens, aus Italien de Nittis, aus Österreich Munkacsy, aus Rußland Chelmonski, aus Spanien R. de Madrazo, aus Frankreich Robert Fleury, Hébert und Cabanel.

z. Die Londoner Kunstakademie hat am 7. Mai ihre diesjährige Ausstellung eröffnet. Dieselbe bringt nicht weniger als 1693 Kunstwerke, darunter 1000 Gemälde und 170 Bildhauerarbeiten. Die Stärke der ersteren liegt wiederum im Porträt; Millais, Hook und Herkomer sind sehr gut vertreten. Dagegen hat der Franzose Carolus Duran mit seinem Bilde „Die Gräfin Dalhousie“ weder seinem Rufe noch der Dame einen Dienst erwiesen; es macht den Eindruck einer Illustration aus einer Modezeitung. Alma-Tadema's „Weg zum Tempel“ und „Oleander“ besitzen die bekannten Vorzüge seines Talents. Der ägyptische Krieg hat die Malerei nicht so sehr beeinflußt, wie erwartet ward; doch verzeichnet der Katalog außer einem Porträt Wolseley's von Hall noch fünf Darstellungen von Feldzugsscenen.

C. v. F. **Das Museum in Brüssel** hat jüngst aus der Sammlung des Herzogs von Ossuna drei Farbenskizzen von Rubens erworben, die sich in gleichem Maße durch die Freiheit der Behandlung, den großen Zug der Zeichnung, die Feinheit und Kraft des Kolorits auszeichnen, welche ähnlichen Produktionen des Meisters den Stempel seines Genius in unverkennbarer Weise aufprägen und ihnen vor manchem der größeren, seinen Namen tragenden Werke Wert verleihen. Die erste stellt Merkur dar, im Begriff den Argus zu töten um Jo zu befreien. Von den vier Bildern des Meisters, die diesen Gegenstand behandeln, befindet sich dasjenige, zu dem unsere Skizze paßt, im Museum zu Madrid. — Die zweite Skizze hat den Raub der Hippodamia zum Gegenstand und ist der Entwurf zu einem Gemälde, das sich ebenfalls in der Madrider Galerie befindet. Der Ausdruck der Gestalten, die Energie der Bewegungen geben in der kleinen Skizze denen des vollendeten Gemäldes nichts nach, von dem der Stich Ph. de Baillu's nur ein ungenügendes Abbild gewährt. — Die dritte Skizze endlich stellt den Sturz der Titanen vor und ist der erste Gedanke zu dem Gemälde, das sich im Eskurial befindet.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 3. April. Vorgelegt wurden: Jahresbericht der Gesellschaft für Pommersche Gesch. 41—44; Bullet. di archeol. e storia Dalmata VI, 2; Hauser, Il Duomo di Spalato; Annalen des Vereins für Nassauische Gesch. XVII; Public. de l'Inst. de Luxembourg 36; Milchhöfer, Anfänge der Kunst in Griechenland; Carolides, Comana in Cappadocien. — Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Paulsen und Freiherr von Wangenheim; Herr Rehbein zeigte seinen Austritt an. — Herr Robert sprach über Amazonensarkophage und versuchte die Vermutung zu begründen, daß die griechischen Amazonensarkophage Nachbildungen des Attalischen Weihgeschenks sind. — Herr Körte-Rostock legte die Zeichnung einer von ihm im Museum zu Volterra aufgefundenen Deckelfigur einer Alabasterurne vor, die einen Haruspex darstellt, der in der Linken eine Leber hält, und erörterte eingehend die Gesichtspunkte, welche sich aus diesem Denkmal für Beurteilung des von Deeke veröffentlichten bronzenen Gegenstandes „Das Templum von Piacenza“ ergeben. Eine ausführliche Besprechung beabsichtigt der Vortragende in der Archäologischen Zeitung zu geben. — Herr von Domaszewski berichtete unter Vorlage von neu aufgenommenen Karten und Photographien über seine, in Gemeinschaft mit Karl Humann und im Auftrage der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin unternommenen Reise nach Angora, dem alten Ancyra in Galatien, um die daselbst am Tempel des Augustus und der Roma eingehauene doppelsprachige Inschrift des Augustus in Gips formen zu lassen. Verbunden wurde hiermit der Besuch des, sechs Tagereisen östlich von Ancyra gelegenen Bogasköi (Bogasköi), um von den dortigen Felsreliefs für das königl. Museum Gipsabgüsse zu nehmen (die bereits zur Ausstellung gelangt sind), und die archäologische und epigraphische Erforschung des Landes nach einer von Herrn Prof. Kiepert vorgeschlagenen, aber wegen der Terrainverhältnisse nicht genau innegehaltenen Reiseroute, die u. a. zur Festlegung des alten Germa führte. — Herr Curtius erläuterte das im Saal aufgestellte Gipsmodell der Nike des Paionios, welche mit ihrem dreiseitigen Postament im Maßstabe von 1:5 durch den Bildhauer Herrn Grüttner restaurirt worden ist. Der Vortragende wies auf die für die Restauration maßgebenden Punkte hin, welche in der Haupt-

sache keinerlei Zweifel aufkommen lassen, und berichtete über die verschiedenen Versuche, welche zur Herstellung der verlorenen Teile, namentlich der beiden Unterarme, gemacht worden sind. Die jetzige Ergänzung mit der Tänie beruhe wesentlich auf dem erhaltenen Bruchstück der rechten Hand und den doppelten Ansatzspuren am Gewande.

†. **Kassel.** Nach unendlichen Anstrengungen ist endlich unser vielbesprochenes Spohrdenkmal zu stande gekommen und vor einigen Wochen enthüllt worden. Wollen wir nicht nur unserem eigenen Urteil über das Werk Ausdruck geben, sondern zugleich demjenigen der Mehrzahl der alten Freunde und Bekannten des Meisters, deren noch viele hier leben, so müssen wir bekennen, daß es kein sehr gelungenes ist. Das ist kein Spohr! So ungefähr lauteten jene Stimmen. Der Künstler, welchem die Ausführung übertragen war, Hartzer in Berlin, hat offenbar das beste Streben gehabt, seine Aufgabe so gut wie möglich zu lösen; der Kopf der Statue zeigt eine gewisse Porträtähnlichkeit, die ganze Figur ist in ihrer Weise geschickt komponirt — aber es ist eben kein Spohr! Man vermißt vor allem jene imposante Ruhe des Meisters, dessen Figur an sich für die monumentale Darstellung wie geschaffen war. Hartzers Spohr will den Komponisten und Virtuosen zur Anschauung bringen, ist aber zu schlank und wirkt zu unruhig.*) Wir haben schon früher an dieser Stelle nach Bekanntwerden des Entwurfs unsere Bedenken gegen denselben geäußert, leider erfolglos. Die leitenden Kreise, welche unsere Stadt in neuerer Zeit mit monumentalen Kunstwerken versorgen, wissen das immer besser. Nun man muß eben überall Lehrgeld zahlen, und unserer Stadt sind die seit einer Reihe von Jahren gemachten Exercitien in der monumentalen Verschönerung schon recht teuer zu stehen gekommen. Hoffen wir, daß künftige Leistungen diesem Lehrgeld entsprechen! — In Marburg hat man am 1. Mai ein seltenes Fest begangen: die sechste Säkularfeier der dortigen St. Elisabethkirche, dieses Kleinods mittelalterlicher Baukunst. Es kam bei dieser Gelegenheit Liszts Oratorium: „Die heilige Elisabeth", zur Aufführung und zwar unter persönlicher Anwesenheit des Komponisten. In der Elwertschen Universitätsbuchhandlung erschien eine illustrirte Festschrift vom Konservator L. Bickell, welche wertvolle Beiträge zur Geschichte der Kirche bringt. Zur Erinnerung an die Feier wird die Errichtung eines großen Altarkreuzes projektirt. — Aus Anlaß des vierhundertjährigen Gedenktages der Geburt Raffaels fand in den Sälen der hiesigen Akademie eine interessante Ausstellung von Reproduktionen nach Werken des großen Meisters statt, meist wertvolle Stiche, Photographien und Kochsche Zeichnungen. Zur besonderen Zierde gereichte der Ausstellung eine im Besitz des Herrn Edw. Habich dahier befindliche Originalzeichnung Raffaels, die heil. Apollonia darstellend.

C. v. F. **Aus Klosterheilsbronn** bei Nürnberg wird berichtet, daß das schöne Portal der sogen. Primizkirche (Brauereikapelle) von dem jetzigen Besitzer des Baues, Brauer Stör, um 12000 Mark durch Vermittelung eines Würzburger Antiquars an einen ungarischen Magnaten verkauft worden ist, und daß mit dessen Ausbrechen nächstens begonnen werden soll. So geht wieder ein Prachtstück deutsch-romanischer Kunst verloren, weil es noch immer an einem Gesetz zum Schutze der historischen Monumente Deutschlands fehlt!

Aus Berlin wird uns geschrieben: Die Fortschritte in der Ausführung der einzelnen Teile des künstlerischen Schmuckes der Ruhmeshalle lassen die Vollendung des Ganzen in nicht allzuferner Zeit erhoffen. Wieder ist ein hervorragendes und für den Geist, den das prächtige Bauwerk zu verherrlichen bestimmt ist, besonders bezeichnendes Stück beendigt worden: die überlebensgroße Statue König Friedrich Wilhelms I. von Carl Hilgers. Am 14. April nahm der Kaiser im Atelier des Künstlers das Werk in Augenschein und sprach sich über dasselbe in freundlichster und eingehendster Weise aus. Der König steht hochaufgerichtet, in gebieterischer Haltung da, das mächtige Haupt leicht zurückgeworfen, den Marschallstab in der erhobenen Rechten. Für die charakteristische Kopfbildung wie für die Ähnlichkeit der Züge bot dem Künstler die im Hohenzollernmuseum befindliche Totenmaske des Königs teilweise einen willkommenen Anhalt. Die kräftige, energische Auffassung der historischen Persönlichkeit fand den vollen Beifall des Kaisers, der wiederholt seiner Befriedigung lebhaften Ausdruck gab.

*) Auch möchte sich diese Auffassung eher für den Konzertsaal als für die öffentliche Straße schicken.

Vom Kunstmarkt.

Amsterdamer Versteigerung am 22—24. Mai. Der von der Firma Fred. Muller versandte, splendid ausgestattete Katalog führt den Titel: Collection de feu M Jacob de Vos (Jacobszoon), Dessins anciens, und zählt 749 Nummern. Die Familie de Vos darf sich rühmen, die Kunst stets unterstützt und gefördert zu haben. Die hier zum Verkauf dargebotene Sammlung von Handzeichnungen entstand im Laufe von mehr als 100 Jahren und enthält durchgängig fast nur Werke altniederländischer Künstler. Backhuizen, Berghem, van Dyck, G. van den Eeckhout, H. Goltzius, Phil. de Koning, Ostade, Rubens, A. E. und W. van de Velde haben zahlreiche Blätter geliefert; von Rembrandt allein sind an 50 Zeichnungen in verschiedenen Arten der Ausführung vorhanden. Einzelne der kostbarsten Zeichnungen, z. B. „de Klosbaan" von Ostade, haben in Holland wie berühmte Bilder ihren besonderen Ruf. Von modernen Meistern sind Hulswit, J. Cats, C. Troost besonders reich vertreten; im Anhange figuriren einzelne Kapitalblätter von italienischen, französischen und auch deutschen Meistern. Über Handzeichnungen ist bekanntlich, wo es sich um Originalität handelt, oft ebenso schwer ein Urteil zu fällen, wie über Gemälde. Indessen sind viele der hier ausgebotenen Blätter durch die bekannten Sammlungen von Saportas, Verstolk van Soelen, Leembruggen, Ploos van Amstel, Th. Lawrence, Goll von Frankenstein, Braamcamp, Karl I. von England u. a. m. gegangen und deshalb als beglaubigt anzusehen.

W.

Zeitschriften.

Der Formenschatz. 1883. Heft V.

Albrecht Dürer (?), Das Allianzwappen der Familien Scheurl und Geuder. H. Vogtherr, Säulenkapitäle und Säulenbasen aus des Meisters Kunstbüchlein 1533. H. S. Beham, Drei Zierleisten in Holzschnitt. H. Brosamer, St. Lucas. Holzschnitt in Originalgrösse. Enea Vico, Entwurf zu einem Leuchter. Kupferstich. Enea Vico, Büste einer römischen Kaiserin. Bernard Salomon (?), Triumphbogen. Cornelis Tennissen, Allegorie auf die Eintracht. Wappen des Königs von Polen, Holzschnitt des Meisters v. J. 1550. W. Jamitzer, Entwurf zu einem silbernen Pokal. Melchior Lorch, Der Paukenschläger auf einem reich decorirten Kameel. Aus dem türk. Reisewerk des Meisters (Holzschnitt) um 1576. — Wendel Dieterlin, Skizzen zu malerischen Pilasterdecorationen. Stefano della Bella, Titelblatt zu dem Ornamentwerk des Meisters. Paris 1646. Jean Bérain, Konsolen mit decorativen Aufsätzen. Stil Louis XIV. — J. E. Nilson, Kartouche mit Figuren. Späteres Rococo.

The Academy. No. 572—574.

Gothic ecclesiastical Architecture by M. H. Bloxam. Von H. Middleton. — The Christian Art Review. Von John W. Bradley. — Exhibition of the works of Mr. George Tinworth. Von Cosmo Monkhouse. — The frescoes at Assisi. Von J. Beavington-Atkinson. — The site of Zama. Von G. A. Schrumpf. — History of ancient art. By Dr. F. von Reber. Translated by J. Thacher Clarke. — Spännen frän Brone-äldern och ur dem närmast utviklade former. By O. Montelius. — Via Appia: dens Historie og Mindesmaerker. Af Paul Andrae. — The Impressionists' exhibition. — An english porträt of Goethe. — Romano-british letters at Stonehenge. — Prehistoric remains near San Remo. Notes on art etc. — The two exhibitions of water colours. Von Frederick Wedmore. — The Grosvenor Gallery. Von Cosmo Monkhouse. — The metropolitan museum of fine arts at New York. — Art sales.

L'Art. No. 434—436.

Jean Etienne de Calcar. Von H. Hymans. (Mit Abbild.) — Les sculptures du Château de Fleurigny. Von H. Monceaux. (Mit Abbild.) — Etude sur les ferrures d'art italiennes au moyen âge et sous la renaissance. Von F. Otto Schulze. (Mit Abbild.) — De l'Illustration des livres à Venise par la gravure en bois. Von Vicomte Henry Delaborde. (Mit Abbild.) — Le Salon d'hiver de la Royal Academy of arts. Von Walther Armstrong. — Le centenaire du Salon. Von G. de Léris.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XII. Heft 4.

Aus der Klosterwerkstatt. Von B. Bucher (Schluss). Tafeln: Bucheinband in Leder. — Schreibtisch und Sessel. — Schmiedeeiserner Lüstre. — Bronze-Uhr. — Credenz oder Büffetschrank.

Revue des arts décoratifs. Nr. 10.
Les maîtres de l'industrie française au XIXe siècle. Von Gerspach. (Mit Abbild.) — Causerie sur l'étude des ornements. Von Lechevalleur-Chevignard. (Mit Abbild.) — Le Costume au théâtre. Von Jacques de Biez. (Mit Abbild.) — A propos de la ciselure. Von Lucien Falize. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. May 1883.
Bastien-Lepage. Von W. C. Brownell. (Mit Abbild.) — Rosa Triplex. (Mit Abbild.) — A modern Cosmopolis. Von Robert Louis Stevenson. (Mit Abbild.) — More about Benvenuto Cellini. (Mit Abbild.) — The Lugano frescoes. Von C. Duncan. — Musical Instruments as works of art. Von John Leyland. (Mit Abbild.) — Ultimus Romanorum (Jean Boulogne). (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. IV. u. V. Heft.
Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirrfabrikation. Von Camillo Sitte. — Die altdeutschen Gläser in der Mustersammlung des bayerischen Gewerbemuseums (Fortsetzg.). Von Karl Friedrich. (Mit Abbild.)

The Portfolio. May.
The earlier works of Rossetti. Von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — Paris, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — Danish and Skandinavian art. (Mit Abbild.) — Benozzo Gozzoli. Von Julia Cartwright.

The Art-Journal. May 1883.
Engraved Borders. Von G. R. Redgrave. — The Nemesis of Art, or a Philistine Lecture. Von Harry Quilter. — Venice as painted by the moderns. (Mit Abbild.) — The Ethics of architectural design. Von E. Ingress Bell. — The years advantage in art manufactures. Von Allan S. Cole. (Mit Abbild.) — Originalty in Art. Von W. Milholme. — The treatment by the Greeks of Subjects from ordinary life. Von G. Baldwin Brown. (Mit Abbild.) — The artistic enjoyment of pictures. Von Barclay Day. — The international exhibition of fine arts in Rome. Von G. Duffy. (Mit Abbild.) — United States: The new tariff on works of art.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Mai.
L'art du moyen âge dans la pouille. Von François Lenormant. (Mit Abbild.) — Johannes Vermeer (Van der Meer de Delft). Von Henry Havard. Mit Abbild.) — Exposition de l'art Japonais. Von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — L'orfèvrerie romaine de la renaissance. Von Eug. Müntz. (Mit Abbild.) — Le legs Jones au South Kensington museum. Von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) Le musée des arts décoratifs. Von A. de Lostalot. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 8.
Nouvelles peintures décoratifs de J. Stallaert. — Les fouilles récentes au Forum Romain.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

24. Mai

Nr. 32.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die vierzehnte Ausstellung von Werken alter Meister in London.

Die guten alten Traditionen der Winterausstellungen in den Räumen der Royal Academy in London sind in diesem Jahre ausnahmsweise modifizirt worden. Insofern nämlich, als die „Old Masters" diesmal, numerisch wenigstens, zurücktreten mußten gegen die Werke von der Hand verstorbener einheimischer Maler. Die Landschaften, Geschichtsbilder und Porträts von John Linnell, welche den Besucher der Ausstellung in den beiden ersten Räumen begrüßten, dürfen wir hier wohl füglich übergehen, da es nicht die Aufgabe der Zeitschrift sein kann, den Manifestationen des modernen Geschmackes in England anders als in ihren künstlerischen Spitzen nachzugehen. Größeres Aufsehen als die Bilder von John Linnell erregte die gleich umfangreiche Sammlung von Gemälden von der Hand Dante Gabriel Rossetti's. Der Name deutet auf italienische Abstammung, doch Rossetti war in England geboren und hat Zeit seines Lebens Italien nicht gesehen. Seinen litterarischen Verdiensten ist immer die schuldige Anerkennung gezollt worden, aber es scheint unmöglich, über seine Kunst ein von Leidenschaftlichkeit freies Urteil zu fällen. Auf der einen Seite steht Ruskin, der Stilist par excellence. Diese einflußreichste und somit erste Autorität der gebildeten Masse ruft dem Dahingeschiedenen von seinem Katheder in Oxford die Worte nach: „Rossetti's Name gebührt nach meinem Dafürhalten der erste Platz auf der Liste der Männer, welchen das Verdienst zukommt, den Geist der modernen (englischen) Kunst umgewandelt und einer höheren Entwickelungsstufe zugeführt zu haben (raised, in absolute attainment; changed, in direction of temper). Dem gegenüber steht die Thatsache, daß, so lange Rossetti lebte, die modernen Ausstellungen der Royal Academy auch nicht ein einziges Bild des Malers aufzuweisen hatten, daß seine Phantasieschöpfungen nur im engsten Kreis wohlmeinender Liebhaber auf Absatz rechnen durften. Wenn es mir gestattet ist, meiner eigenen, einer hier zu Lande vielleicht isolirt dastehenden Kritik Rossetti's Worte zu verleihen, so möchte ich vor allem es noch als eine offene Frage hinstellen, ob Rossetti's Kunst und der Geschmack an derselben nicht viel mehr eine Phase der Kulturgeschichte als der Kunstgeschichte im strengen Sinne des Wortes bezeichnen. So viel ist gewiß, Rossetti war — um mit den Worten seines Propheten Ruskin es auszudrücken — „die eigentliche centrale Geistesmacht, von der die Gründung der modernen romantischen Schule in England ausging." In gewissem Betracht könnte man diese Romantiker mit den Nazarenern der deutschen Schule vergleichen. Sie selbst haben sich den Namen der Präraffaeliten gegeben; denn — so glauben sie und so lehrte Rossetti — von Raffael geht der Schablonenstil aus, und so legte der Urbinate den Grundstein zum späteren Verfall der Kunst. Die Frühflorentiner, insbesondere Lippi und Botticelli, sowie Perugino, repräsentiren das nachahmungswerte Prinzip der aufsteigenden Kunst. So ist denn Rossetti, wenigstens in den Augen seiner Verehrer, die moderne Incarnation Botticelli's. Die Parallele ist gewagt, sehr

gewagt; und fast möchte ich befürchten, daß sie eine Herabsetzung des Florentiners involvire. Rossetti's Phantasmagorien machen freilich auf jeden einen unvergeßlichen Eindruck. Seine Typen, insbesondere die überlebensgroßen weiblichen Idealgestalten, sind nach den einen ebenso widerwärtige Excentricitäten, wie nach den anderen wahrhaft göttliche Inspirationen, und kaum wird man hier sagen dürfen, daß die Wahrheit in der Mitte liege. Darin sind sich indes Bewunderer und Gegner einig, daß Korrektheit der Zeichnung von Rossetti weder erreicht noch beabsichtigt war. Eine zusammenfassende Schilderung seiner Kompositionen kann um deswillen hier nicht gegeben werden, weil diese nur nach den allegorischen Beziehungen gewürdigt werden können, welche wohl niemand herausbrächte, wenn sie ihm nicht mit ausführlichen Texten bekannt gemacht würden. Eine Analyse Rossetti'scher Bilder, wie wir sie vielleicht in Worten geben könnten, dürfte leicht den Verdacht einer absichtlichen Karitirung erwecken, und wir sind leider nicht in der Lage, durch Beigabe einer getreuen Abbildung den Leser in die Lage zu versetzen, nach Belieben sein Urteil sich selbst zu bilden. Ein längeres Verweilen bei Rossetti könnte uns auch leicht in den Verdacht bringen, als wollten wir diesem Sonderling auf seinem Holzwege ein Vorrecht beimessen, gegenüber der Schar wahrhaft verdienstvoller und hochbegabter Künstler, welche auf legitimen Wegen die höchsten Ziele der Kunst verfolgen und als die wahren Repräsentanten der modernen Kunst Englands betrachtet werden dürfen. —

Wir wenden uns zu den Werken alter Meister. Unter den Italienern sind diesmal nur sehr wenige Bilder als hervorragend zu bezeichnen. Um so mehr ließe sich aber von diesen wenigen hier sagen. Die Bilder sind bekanntlich von Privatbesitzern eingesandt, und so kann man ihre Benennungen auch nicht für beglaubigt hinnehmen. Die Besitzer haben ja in der Regel von interessirten Bilderhändlern die Namen sich geben lassen, und die guten Geschäfte, welche solche Händler in diesem freien Lande machen, lassen sich begreiflicherweise prinzipiell gar nicht vereinigen mit jener skrupulösen Gewissenhaftigkeit, welche der wißbegierige Laie in den offiziellen Katalogen von Landes- und Staatsgalerien als selbstverständlich vorauszusetzen ein Recht hat.

In dem kleinen Bilde der Verkündigung im Besitz von Lady Selina Hervey (Nr. 176) verbirgt sich unter dem Aushängeschild „Raffael" ein sehr charakteristisches, wenn auch nicht bedeutendes, Werk des Giovanni Spagna. Die Falten im Gewande des Engels zeigen jenen bei dem Meister immer wiederkehrenden Bausch, welcher an ein im Profil gesehenes, vom Winde aufgeblähtes Segel erinnert. Unter den Quattrocentisten dürfte ein venezianisches Bild im Besitz von Edward Kennard, Esq. wohl das größte Interesse erwecken. Es stellt eine ausgedehnte und in den Details sehr sorgfältig ausgeführte Landschaft dar. In der Mitte des Vordergrundes kniet der heil. Hieronymus, umgeben von kleinem Getier, wie Schlangen im Kampf miteinander, eine Eidechse, zwei Perlhühner und anderes. Die Benennung Basaiti ist gewiß nur geraten. Das Bild zeigt vielmehr alle charakteristischen Zeichen eines frühen Werkes von Catena, von dem auch die National Gallery mehrere echte und schöne Bilder besitzt (freilich offiziell zur Zeit unter anderen Namen). Es genüge hier der Hinweis auf die eigentümlich hochstämmigen Bäume, die Detailausführung des Blattwerkes und des Gesteins im Vordergrund, die wollige Erscheinung der Wolken. Das Perlhühnerpaar finde ich auf fast allen Bildern Catena's, in England wenigstens. — Das beinahe lebensgroße Brustbild des Ecce homo' (Nr. 182) im Besitz des Baronet Sir W. W. Knighton geht unter Tizians Namen, ist aber nach der ganzen farbigen Behandlung, insbesondere aber nach der Zeichnung der Hand zu schließen vielmehr von Tintoretto. Lady Audley stellt ein Halbfigurenbild der Madonna zwischen den Heiligen Hieronymus (rechts) und Johannes dem Täufer (links) aus (Nr. 183) unter Giovanni Bellini's Namen. Der letztgenannte Heilige ist offenbar eine dem Cima da Conegliano entlehnte Figur. So bedeutend das Bild ist, so zeigt es doch starke Abweichungen von den Stilformen der bekannteren Bellini-Schüler.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

Mittelalterliche Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, herausgegeben von dem Verein für hessische Geschichte und Landeskunde. I. Lieferung: Die Pfarrkirche und die Marienkapelle in Frankenberg, bearbeitet von H. v. Dehn-Rotfelser und F. Köberlein. Kassel, A. Freyschmidt. 1882. Fol.

Es ist eine bemerkenswerte kunstgeschichtliche Thatsache, daß die Hallenkirche — so nennen wir bekanntlich den Bau mit gleich hohen Schiffen — in den westfälisch-hessischen Landen zuerst aufgetreten und künstlerisch durchgebildet worden ist. Für die romanische Epoche und die Zeit des sogenannten Übergangstils scheint Westfalen die Priorität gehabt zu haben, wie ich dies vor dreißig Jahren in meinem Buche über die westfälische Kunst nachgewiesen habe. Denn dort entwickelt sich der Grundriß dieser Kirchen aus der Anordnung der Basilika bis zu jenen freieren Raum-

anordnungen, wie sie die Kirche zu Methler, das Münster zu Herford und der Dom zu Paderborn außer vielen anderen aufweisen. Im Dom zu Minden hat sodann die frühgotische Epoche eine der großräumigsten Anlagen dieser Art hingestellt.

Hessen tritt erst mit der beginnenden Gotik, wie es scheint, in diese Bewegung ein, aber es bringt gleich einen Bau ersten Ranges in der edel strengen Elisabeth-Kirche zu Marburg hervor. Von ihr gehen sofort mehrere ähnliche Kirchen aus, und der wichtigsten unter diesen ist die vorliegende Veröffentlichung gewidmet. Direkte Einwirkungen des Marburger Vorbildes sehen wir namentlich in den polygonen Abschlüssen der Kreuzarme, den Rundpfeilern mit ihren vier Diensten und dem einfachen Charakter der Formensprache. Dagegen ist hier nur ein Turm vorhanden und die Doppelreihe der Fenster bei geringerer Höhe des Ganzen in eine einfache Reihe umgewandelt, wobei außerdem die Maßwerke das Gepräge des bereits fortgeschrittenen Stiles des 14. Jahrhunderts zeigen. Unbedeutendere Abweichungen, wie sie namentlich in der Anlage und Ausbildung der ziemlich nüchtern behandelten und ungenügend abgeschlossenen Strebepfeiler vorliegen, dürfen hier übergangen werden.

Obwohl schon im Jahre 1286 Landgraf Heinrich I. den Grundstein zu diesem der Maria gewidmeten Bau legte, schritt das Werk doch so langsam vor, daß man es im wesentlichen als eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts bezeichnen darf. In der That wurde erst 1353 der Hochaltar eingeweiht, kurz nachher dann der Turmbau vollendet. Der originellste und künstlerisch wertvollste Teil der Anlage ist die Marienkapelle, welcher kleine Polygonbau in sehr eigentümlicher Weise dem südlichen Querflügel angefügt worden ist. (Etwas Ähnliches schon früher an der Kathedrale zu Soissons.) Hatte man sich beim Bau der Kirche im wesentlichen auf große Einfachheit der Formgebung beschränkt, so bildete man die Kapelle zu einem wahren Schmuckkästchen aus, in welchem sich die zierlichen Formen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an dem reichen geblendeten Maßwerk der Wände, den feiner durchgebildeten Strebepfeilern, dem eleganten Portal und dem schönen steinernen Wandaltar aufs glänzendste offenbarten. Letzterer ist namentlich auch dadurch bemerkenswert, daß seine Platte auf drei allerdings stark zerstörten Figuren — wie es scheint dem Meister und seinen Gesellen — ruhte.

Nach Vollendung dieses Teiles erfuhr die künstlerische Thätigkeit einen längeren Stillstand, dagegen trafen manche Schicksalsschläge den Bau, der dadurch wesentliche Einbuße und Umgestaltung erlitt. Zuerst wurde die Kirche von einem verheerenden Brande, der im Jahre 1476 die Stadt betraf, stark mitgenommen, wobei der Dachreiter auf dem Chore und die sämtlichen Dächer zerstört wurden. Die Not der Stadt war so groß, daß die Kirche zwei Jahre lang ohne Dach blieb und durch Regen und Schnee großen Schaden an den Gewölben erlitt. Erst 1481 wurde durch eine allgemeine Landeskollekte die Herstellung kräftiger gefördert. Im Jahre 1527 wurde die Stadt protestantisch und in der Liebfrauenkirche hörte der katholische Gottesdienst auf. Im Jahre 1607 schlug der Blitz in den Turm, der vollständig abbrannte, aber wahrscheinlich mit spitzem Helm wieder hergestellt wurde, da Merians Topographie ihn also zeigt. Wann der jetzt vorhandene barocke Turmhelm entstanden ist, scheint nicht bekannt zu sein.

Dem historischen Text folgt eine reich illustrirte Baubeschreibung, welche in klarer sachlicher Weise erschöpfende Auskunft über die Kirche und die Marienkapelle bietet. Dem Text sind alle wichtigeren Einzelformen, die Pfeiler samt ihren Sockeln und Kapitälen, die Kragsteine, Wanddienste und Baldachine, endlich der elegante Reliquienschrein des Chores, und die reich geschnitzten Balkenköpfe der ehemaligen Empore, letztere inschriftlich als Werke des Philipp Soldan vom Jahre 1529 bezeugt, in kräftig ausgeführten, charakteristisch gezeichneten Holzschnitten eingefügt. Dazu kommen auf zehn von Ritter und Riegel verständnisvoll gestochenen Tafeln alle erforderlichen architektonischen Aufnahmen, Grundriß, Aufrisse und Durchschnitte der Kirche, der Kapelle und ihres schönen Altars, ferner zwei perspektivische Ansichten von Westen und von Osten, eine Vignette mit der Ansicht der Stadt und eine Abbildung des alten Siegels derselben. Die Herausgeber haben bei der Darstellung der Kirche überall den Helm des Turmes und das Dach der Kapelle so hergestellt, wie dieselben ursprünglich gewesen sein mögen. Konsequenterweise hätten sie dann auch den ehemaligen Dachreiter des Chores ergänzen und dem Dach des Langhauses seine ursprüngliche Form zurückgeben müssen. Mit solchen Umänderungen kommt man aber auf eine abschüssige Bahn, und es wäre daher ratsamer gewesen, wenigstens auf einem Blatte, und zwar am besten auf der perspektivischen Ansicht der Kirche, den jetzigen Zustand derselben genau vorzuführen. Einer solchen Forderung, die jedenfalls der historischen Treue vollkommen entspricht, wird man sich bei derartigen Arbeiten nicht wohl entziehen dürfen.

Die vorliegende, durch Gediegenheit der Ausführung und Schönheit der Ausstattung hervorragende Monographie giebt sich als Fortsetzung des Werkes: „Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen“. Seit dem Abschluß des ersten Bandes haben sich jene entscheidenden Begebenheiten vollzogen, welche aus dem alten Kurhessen einen preußischen Regierungsbezirk

machten. Notwendig und unvermeidlich, wie jene Umgestaltung war, hat sie doch im Lande selbst das Interesse für die alten Denkmäler nicht abschwächen können, und die preußische Regierung ist beeifert gewesen, durch Förderung und Herausgabe einer Inventarisation der Denkmäler, für welche Dehn-Rotfelser sich mit dem zu früh verstorbenen Lotz verbunden hatte, eine Grundlage für weitere Studien zu schaffen. Die vorliegende Monographie reiht sich in jeder Hinsicht würdig dem ersten Bande der hessischen Baudenkmäler an, und man darf dem Verein für hessische Geschichte für diese neue Gabe dankbar sein und zu weiterem Fortschreiten auf dieser Bahn das Beste wünschen.

W. Lübke.

Raffray, Achille, Les églises monolithes de la ville de Lalibéla (Abyssinie). Paris, Vve. A. Morel et Cie. 1882. 14 S. Text und 15 Taff. 4°.

* Das Werk enthält die Beschreibung und Abbildung einer interessanten Gruppe von christlichen Kirchen höchst primitiven Stiles, welche nach Art der indischen Grottenbauten von Ellora, Ajunta u. s. w. aus dem lebendigen Felsen herausgemeißelt sind. Lalibela ist der Hauptort der abessinischen Provinz Lasta. Nach den Auseinandersetzungen Raffray's gehören die Kirchen der frühmittelalterlichen Zeit an.

z. — **Der Akademische Architektenverein** der technischen Hochschule zu München veröffentlicht eine Sammlung von autographirten Entwürfen und Aufnahmen, die bis zur zweiten Lieferung gediehen ist. (In Kommission bei Buchholz & Werner in München.) Die erste Lieferung enthält korrekte Aufnahmen der bisher nur mangelhaft reproduzirten Kirche S. Giorgio in Braida zu Verona. Heft II bringt eine perspektivische Rekonstruktion des abgetragenen Palastes Sauli zu Genua und drei Entwürfe, Früchte der Komponirübungen unter Leitung von Prof. Thiersch. Heft III wird Aufnahmen des sogen. Hirschvogelsaales in Nürnberg enthalten (mit Details) u. s. w. Die Publikation ist eine periodische und wird jährlich sechs Hefte in Großfolio umfassen.

Nekrologe.

Edouard Manet, der Gründer der „Impressionistenschule“ und — ehe er in den letzten Jahren sich von ihren stets zunehmenden Extravaganzen halb und halb losgesagt hatte — auch ihr anerkanntes Haupt, ist am 30. April zu Paris langwierigem Siechtum, das noch in den letzten Tagen vor seinem Tode die Amputirung eines Beines nötig gemacht hatte, erlegen. Geboren zu Paris im Jahre 1833 hatte er auf Wunsch seiner Eltern die Laufbahn eines Seemanns ergriffen und sich mit 17 Jahren auf einem Segelschiff nach Brasilien eingeschifft. Bei seiner Rückkehr konnte er dem Drange zur Kunst, der ihn seit früher Jugend erfüllte, nicht länger widerstehen und begann — sonderbar genug — seine künstlerische Erziehung damit, daß er zuerst Italien, dann Holland bereiste und sich von den Meisterwerken an Ort und Stelle inspiriren ließ. Nach Paris zurückgekehrt, trat er in das Atelier Couture's ein und widmete sich dort sechs Jahre hindurch ernstem Studium. Sodann bereiste er Spanien und stellte nach seiner Rückkunft als Frucht seines Enthusiasmus für die Meister jenes Landes, insbesondere Velazquez und Goya, seinen „Knaben mit dem Degen“ aus (1860), ein Bildnis, das irgend einem der Familiengemälde des Velazquez entnommen schien, so sehr hatte er sich mit der Malweise des Meisters vertraut gemacht. Übrigens zeigte dies Werk noch nichts von der neuen Richtung des „Impressionalismus“. Diese schlug Manet erst 1863 mit seinem Buveur d'absinthe und dem Déjeuner sur l'herbe ein, die — vielleicht weil sie vom Salon zurückgewiesen worden waren und nun mit den Werken anderer Gesinnungsgenossen in dem sogenannten Salon des refusés figurirten — die Aufmerksamkeit des Publikums in übertriebenem Maße wachriefen und Manet zum Haupt der neuen Schule stempelten. Auch in den folgenden Jahren hatten seine Bilder: „Christus und die Engel“, ein „Stierkampf“, „Christi Verspottung“ und „Olympia“, ein nackter weiblicher Akt, dasselbe Schicksal, und so entschloß sich der Künstler, seine Werke während der Weltausstellung von 1867 in einer besonderen Ausstellung vereint vorzuführen. Er erreichte seinen Zweck, insofern das Publikum und die Kritik sich eingehend damit beschäftigten und ihn zumeist schonungslos verurteilten, wie denn Manet zeitlebens sich von der letzteren verfolgt wähnte und mit der Anerkennung seines Strebens nur bei wenigen durchzudringen vermochte. Seit jener Ausstellung waren ihm dagegen die Salons geöffnet, wo er nun in den nächsten Jahren ein Porträt Zola's, seines Kampfgenossen auf litterarischem Gebiet (1868), Le Balcon (1869), La Leçon de musique (1870), Bon Bock (1873), einen biertrinkenden Handwerker, „der in seiner vierschrötigen Behäbigkeit, Stoff- und Rauchkrautgemütlichkeit in Wahrheit das Urbild eines solchen darstellt“ und die übrigen Leistungen Manets weitaus übertrifft, das Bildnis des Sängers Faure als Hamlet (1877), seines Gönners, der ihm seine Hauptwerke regelmäßig abnahm, ferner das Antonin Prousts (1880), Chez Lathuile (1880) und Un Bar aux Folies Bergère (1882), eine Scene aus einem Frauenbierhause, ausstellte. Manet führte auch die Radirnadel; von seinen einschlägigen Arbeiten, welche die Malweise der Originale mit großem Geschick wiedergeben, nennen wir Tizians Madonna mit dem Kaninchen, Tintoretto's Selbstbildnis und Velazquez' Les petits cavaliers, alle drei aus dem Louvre; insbesondere das letzte ist durch scharfe Auffassung und geistreiche Charakterisirung der Eigenart des Meisters hervorragend. An Anerkennung und äußeren Erfolgen blieb Manets Leben arm. Im Salon des Jahres 1881 hatte ihn die Jury in der offenbaren Absicht, um ihn für die Zukunft hors concours zu stellen, mit einer Medaille zweiter Klasse abgefunden und sein ehemaliger Genosse aus dem Atelier Couture, Antonin Proust, während seines kurzen Kunstministeriums die Ehrenlegion für ihn erwirkt.

C. v. F.

J. E. Ciniselli †. Am 12. Mai starb in Rom der lombardische Bildhauer Giovanni Ciniselli. Blutarm nach der ewigen Stadt gekommen, arbeitete er lange Jahre für andere Künstler, bis er sich endlich selbst Bahn brach. Trotzdem sein Entwurf für das große Mazzinidenkmal in Genua jenem Costa's mindestens ebenbürtig zur Seite stand, erhielt er den Auftrag nicht, was den fleißigen, begabten Künstler tief kränkte. Auf der großen Pariser Ausstellung erlangte seine Statue „Susanna“ großen Erfolg. Sein bedeutendstes Werk ist das Kolossaldenkmal für den portugiesischen General Bandiera. Trotz einer großen Anzahl von Bewerbern errang er in Lissabon den Preis. Seit zwei Jahren nahm diese große Arbeit seine ganze Zeit in Anspruch. Vor einigen Wochen vollendete er das Werk, welches ihm eine aussichts-

volle Zukunft eröffnete. Eine plötzlich eingetretene Herzkrankheit raffte ihn in wenigen Wochen dahin. Der internationale Künstlerverein veranstaltete für den Verstorbenen am 14. Mai eine höchst ehrenvolle Bestattung.

Todesfälle.

Ferdinand de Brakeleer, der Nestor der belgischen Maler, ist am 16. d. M. im Alter von 91 Jahren gestorben.

Preisverteilungen.

Berlin. Bei der Konkurrenz für Entwürfe von Bilderrahmen, welche von der Kunsthandlung von Fritz Gurlitt ausgeschrieben wurde, ist von der Jury der erste Preis dem Kunstgewerbeschüler Rich. Dorschfeldt zu Dresden zugesprochen, der zweite Preis wurde dem Architekten E. Mehl zu Hamburg, der dritte dem Architekten O. Schulze zu Florenz zu teil. Die eingesandten Entwürfe sind im Kunstgewerbemuseum ausgestellt.

Personalnachrichten.

*** **Die Medaillen für Verdienste um das Bauwesen**, welche der König von Preußen am 13. Juni 1881 gestiftet hat, sind zum erstenmale verteilt worden. Die goldene hat der Oberlandesbaudirektor a. D. Hagen, welcher sich praktisch und als Schriftsteller um das Wasserbauwesen verdient gemacht hat, je eine silberne der Baurat und Professor Ende in Berlin und der Eisenbahndirektor Wöhler in Straßburg i. E. erhalten.

Dem Kunsthändler Eduard Aumüller in München wurde vom Könige von Bayern die Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Rgt. **Am bayerischen Nationalmuseum in München** sind nachstehende Personalveränderungen vorgegangen. Der zweite Konservator Dr. Kuhn wurde infolge administrativer Erwägungen mit Belassung seines Standesgehaltes entlassen; zum ersten Konservator an Stelle des vor Jahren verstorbenen Dr. Meßmer wurde der bisherige Privatdozent für Geschichte der Baukunst am Polytechnikum Dr. Hugo Graf, zum zweiten Konservator der Historienmaler Rudolf Seitz ernannt. Beide Stellungen sind koordinirt, so daß jener die wissenschaftliche, dieser die künstlerische und kunstgewerbliche Leitung hat. Die Stelle eines Bibliothekars und Sekretärs wurde dem bisherigen Funktionär Alois Mayer übertragen. Die Oberleitung der Anstalt liegt z. Z. noch in der Hand des hochverdienten Direktors v. Hefner-Alteneck; leider hat aber derselbe um Versetzung in den Ruhestand nachgesucht und es besteht wenig Hoffnung, ihn dem von ihm auf seine jetzige Höhe gebrachten Museum zu erhalten.

Rgt. **Münchener Akademie.** Dem Professor der Historienmalerei an der Münchener Akademie der bildenden Künste Gabriel Max ist die erbetene Enthebung von seiner Stelle, und zwar unter gleichzeitiger gebühren freier Verleihung des Titels und Ranges eines königl. Professors, bewilligt worden. An seine Stelle wurde der gegenwärtige Direktor der Kunstschule in Stuttgart, Historienmaler A. Liezen-Mayer, berufen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Unter den seit meinem letzten Bericht im Kunstverein ausgestellten Arbeiten haben namentlich des jüngeren Grafen Kalckreuth „Begräbnis in Dachau" und eine Anzahl von Bildern von Hermann Philipps die abweichendste Beurtheilung gefunden. Kalckreuth ist Realist vom reinsten Wasser, und sein „Begräbnis in Dachau" eine Variante von Courbets „Begräbnis in Cormons." Wie dieses, zeigt es die gewöhnliche Wirklichkeit: stumpfe Bauerngesichter, einen ordinären Geistlichen mit seinen Ministranten an der Spitze, einen elenden Karren mit dem Sarge, davor ein abgetriebener Klepper, eine kothige Straße, einen aschgrauen Regenhimmel, allgemeine Abspannung und völlige Gleichgültigkeit. Und gleichwohl packt das Bild durch die frappante Wahrheit der Erscheinung. Philipps, dessen auf den ersten Blick ins Auge springendes Talent das Höchste verspricht, erinnert in seiner jetzigen Phase zugleich an Genelli und Böcklin, aber man würde Unrecht thun, ihm deshalb Originalität abzusprechen. Dieses Anlehnen an andere erklärt sich natürlich genug aus dem Ringen nach bestimmter künstlerischer Form. Diese hat Philipps bis heute noch nicht finden können und im Tasten danach wird, was er schafft, noch derb, ja teilweise geradezu unschön. Überall aber tritt ein großer Zug unverkennbar zu Tage, am deutlichsten in einer freilich ohne Kommentar unverständlichen mythologischen Komposition, deren Wirkung nur durch schmutzige Farbe und unfertigen Vortrag beeinträchtigt wird. — Einen interessanten Gegensatz zu den erwähnten Künstlern bilden Segoni und Hamza, deren ganzes Streben auf das Anmutige gerichtet ist, das sie durch Wahl des Stoffes, Glanz des Kolorites und Zartheit des Vortrages zu erreichen suchen. Namentlich zieht Hamza in seinem „Terzett" durch Sorgfalt der Zeichnung und Modellirung, durch Feinheit und Leuchtkraft des Kolorits und Delikatesse der Pinselführung bei Abwesenheit aller Manier die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich. Heinrich Weber bewährt sich in seiner anmutigen „Marktscene" als feiner Kolorist, der sich an den alten Niederländern gebildet. Ludwig Herterich behandelt in einem figurenreichen Bilde eine Scene aus dem Bauernkriege. Aufständische Bauern haben die Burg des Grafen Westernburg genommen und geplündert, sich ein splendides Mahl bereiten lassen und zwingen nun die Gräfin unter Spott und Hohn, sie dabei zu bedienen. Der Künstler ist in der Kulturgeschichte jener Zeit wohl vertraut und macht von seinem Wissen umfassenden Gebrauch, ohne damit aufdringlich zu werden. — Kleinmeister Ant. Seitz erfreut durch ein köstliches Bildchen: „Ein guter Freund". Als solchen führt er uns einen bejahrten Mönch vor, der einem jungen Ehepaar willkommenen Besuch abstattet und deren Töchterchen zu beloben scheint. Von Hofner sah man einen (toten) „Fuchs mit Hühnern und Tauben" von köstlichster, an die besten alten niederländischen Meister dieses Faches erinnernder Technik. Ein großes Mondnachtbild: „Der König kommt", von Hennings erweist sich als außerordentlich wirksam: es hat tagsüber tüchtig geregnet und, nun es Nacht geworden, glitzert das Mondlicht in den Straßenpfützen, deren Wasser unter den Rädern der königlichen Equipage in blitzenden Perlen zerstäubt, während die Bewohner einer Hütte neugierig herbeieilen. Compton brachte eine großartige „Küste von Lappland" mit schäumender Brandung, ein Bild von hoher Noblesse, Meixner eine seiner poesiedurchhauchten Mondnächte aus Skandinavien mit wirksamer Doppelbeleuchtung und Meyer-Basel, der tüchtige Radirer, bewährte sich in einem im Sinne der Alten gedachten „Morgen am See" als feinfühliger Maler. — Allgemeines Aufsehen erregt mit Grund Wilh. Hechts Radirung: „Ludwig II., König von Bayern". Kann auch im allgemeinen der räumliche Umfang eines Kunstwerkes nicht für dessen inneren Wert maßgebend sein, so liegt es doch in der Natur der Sache, daß derselbe unter Umständen diesen zu erhöhen vermag. Ein solcher Fall liegt nun hier vor: das erwähnte Blatt läßt an Größe alle übrigen zurück. Hecht, der erst vor wenigen Jahren den Holzstichel mit der Radirnadel vertauschte, hat sich in dieser kurzen Zeit bereits einen hervorragenden Platz unter den Radirern errungen und wird den ersten Meistern dieses Faches beigezählt. Er führt seine Nadel geistvoll und gewissenhaft, weiß mit großer Treue die farbige Wirkung des Originals wiederzugeben und die Harmonie der Gesamterscheinung zu wahren. Alle Anerkennung verdient auch der Opfermut des Aumüllerschen Kunstverlages dahier, der in wenigen Jahren eine Anzahl höchst wertvoller Blätter, wie das genannte, dann Burgers „Flora" nach Tizian und desselben Stechers Madonna della Sedia nach Raffael ins Leben rief.

C. v. F. **Französische Porträtausstellung.** Im Festsaal der Ecole des Beaux-Arts zu Paris ist seit den letzten Tagen Aprils eine Porträtausstellung eröffnet, die, von der Société philanthropique zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet, geeignet ist, sowohl was die vorgeführten Werke als deren Schöpfer betrifft, das Interesse kunstliebender Kreise in hohem Maße in Anspruch nehmen. In ersterer Richtung nämlich bietet sie eine Galerie der vornehmsten Berühmtheiten Frankreichs seit Beginn des Jahrhunderts, in letzterer die fast lückenlose Vorführung aller Künstler, die sich in der gleichen Epoche auf dem Felde der Bildnismalerei einen Namen gemacht haben. Als zeitlicher Ausgangspunkt ist für

die ausgestellten Werke die in der Geschichte der französischen Malerei epochemachende Thätigkeit Davids angenommen und so der Anschluß an die mit der Weltausstellung von 1878 verbunden gewesene historische Porträtausstellung bewirkt, die ja mit wenigen Ausnahmen im allgemeinen nur bis auf die Werke der Maler des ausgehenden 18. Jahrhunderts herabgereicht hatte. Doch finden sich unter die jetzt vorgeführten 318 Bildnisse ausnahmsweise auch Werke einiger Meister aufgenommen, die, obwohl ihre Thätigkeit zum Teil in das laufende Jahrhundert fällt, in ihrer Stilrichtung viel mehr noch dem vorigen als der durch David gegründeten neuen Schule angehören. Hierher gehört vor allem Greuze mit 5 Bildnissen, darunter das breit und kräftig behandelte des bekannten Stechers Wille und das überaus liebenswürdige Kinderporträt der Gräfin Mollien im Alter von fünf Jahren; hieher Danloux, der sich in seinen 4 Bildnissen, besonders dem einer jungen Dame in Weiß (Une conventionelle), ganz der Manier von Greuze anschließt; ferner Heinsius, dessen Artiste derselben Richtung angehört wie Fragonards Selbstbildnis, mit seiner liebenswürdig leichten, fast ans Skizzenhafte streifenden Ausführung; hieher endlich die berühmteste französische Malerin des 18. Jahrhunderts, Mme. Vigée-Lebrun, mit 8 ausgestellten Werken. — Wer in den 19 von David vorgeführten Porträts den Meister des hohlen Pathos wieder zu treffen vermeint, als welchen er sich in seinen historischen Kompositionen giebt, findet sich angenehm enttäuscht durch die Kraft, das Leben, die Unmittelbarkeit, die in diesen Werken durchaus walten und dem Künstler eine Stelle unter den ersten Porträtmalern Frankreichs sichern. Die Perle darunter ist das Bildnis Barère's, der seine Anklage gegen den „Bürger Capet" im Konvent vorbringt, ein Stück gemalter Revolution von bewundernswerter Intensität des Ausdrucks, in der Zeichnung ebenso streng und einfach, wie vollendet in der Mache. Ihm zunächst steht das reizende Bildnis der Marquise d'Orvilliers und jenes Robespierre's, sowie das eines „Jungen Künstlers", das den Meister als bedeutenden Koloristen zeigt, ferner einer Skizze von Bonaparte, ein Bild seiner schönen Schwester Pauline und das Selbstbildnis des Künstlers. Die Schule Davids ist vollständig vertreten: Gérard mit 12 Stücken, darunter Mme. Recamier in dem großen, der Stadt Paris gehörenden Bilde, Mlles. Mars und Georges und das feine und vornehme Porträt von Mlle. Duchesnois als Diana; Gros mit 7, Girardet mit 5, Guérin mit 1, dem Bildnis Chateaubriands; der frühverstorbene Pagnest, dessen seltene Bildnisse ein großes Talent bekunden, mit 2, Cogniet mit 1 Nummer. Von Prudhon, dem französischen Correggio, wie ihn seine Landsleute zu nennen lieben, sehen wir 12 Werke, darunter Bildnisse von Talleyrand, dem König von Rom, der Kaiserin Josephine, eine reizende Miniatur seiner Geliebten, Mlle. Mayer, und das geheimnisvoll anziehende Bildnis einer „Unbekannten". Auch Ingres tritt uns in seinen 9 Porträts mit einer Natürlichkeit, Kraft und Unmittelbarkeit entgegen, die wir in seinen sonstigen Werken nur zu oft vermissen, und da überragt wieder das in jeder Beziehung meisterhafte Bildnis des älteren Bertin die übrigen, wie das etwas trockene Bertolini's, das korrekte aber kalte der Mme. Moitessier, das aristokratisch feine des Grafen Molé und jene des Herzogs von Orléans und Cherubini's. Von Ingres' Schülern ist H. Flandrin mit 3 Männerporträts (darunter dem schönen des Grafen Duchatel), H. Lehmann mit 2 Frauenbildnissen repräsentirt. Unter den 5 Bildnissen von Delaroche giebt das Guizots ein prägnantes Bild des Originals, unter den 6 von Delacroix fesseln jene der Georges Sand und Paganini's, unter 9 Stücken von Ary Scheffer insbesondere die Frauenbildnisse der Mme. Guizot, der Mutter des Künstlers und das Kinderporträt von Mlle. Marjolin durch seelenvollen Ausdruck und natürliche Darstellung. Von Horace Vernet sind 4, von Ricard 3, von Regnault 2 Porträts ausgestellt. Weitaus überwiegen natürlich der Zahl nach die Bildnisse von gleichzeitigen Künstlern. Wir finden darunter Bonnat mit 5 (Grévy, Thiers, Victor Hugo, Mme. Pasta), Baudry mit 4 (About, der Vater des Künstlers), Delaunay mit 5 (Legouvé, Mme. Bizet), Hébert und Henner mit je 3, Bouguereau mit 2, Courbet mit 1 (Berlioz), Boulanger mit 1 (Balzac), Cabanel mit 3 und Amaury Duval mit 1 Frauenbildnis, Gérome mit 3 Kinderporträts, Dubois mit 3 Frauen- und 1 Kinderporträt, Bastien-Lepage mit 3 (Mme. Sarah Bernhardt, Theuriet), Duran und Laurens mit je 2 Frauenbildnissen, Gaillard mit dem Porträt des Erzbischofs Ségur und Meissonier mit 5 Nummern (Alex. Dumas, Thiers auf dem Totenbett, Mrs. Hetzel, Lefèvre und Delahante), in deren unerbittlichem Realismus man die scharfe Beobachtungsgabe und die erstaunliche technische Meisterschaft des Künstlers in nicht geringerem Grade wiederfindet, als in seinen vielberühmten Genrebildchen.

*** Der russische Maler Wasili Wereschagin ist in Moskau mit einer Anzahl neuer Bilder aus Indien eingetroffen und hat daselbst eine Ausstellung derselben veranstaltet.

*** **Gallaits Gemälde „Die Pest von Tournai"** ist für das Brüsseler Museum zum Preis von 120000 Francs angekauft worden. Der Riß, den dasselbe auf der Wiener Ausstellung erlitten hat, ist gänzlich reparirt worden.

C v. F. **London.** Die im Zuge befindliche Übersiedelung der naturhistorischen Sammlungen aus den Räumen des ersten Stockwerks im Britischen Museum in das neuerrichtete naturhistorische Museum zu South-Kensington hat in der Aufstellung und Verteilung der Kunstschätze des ersteren einige Veränderungen mit sich gebracht. Einer der freigewordenen Säle hat die etruskischen Vasen und Sarkophage aufgenommen, die bisher teils in Vorräumen ungenügend untergebracht, teils in Magazinen aufgespeichert waren; zwei Säle haben die gesamten ägyptischen Antiquitäten — mit Ausnahme der größeren Skulpturen in der großen ebenerdigen Galerie — aufgenommen, zwei andere Säle sind zu den bisher der griechischen Vasensammlung eingeräumten hinzugenommen worden und haben eine geeignetere Verteilung und Anordnung derselben gestattet, infolge deren ein Raum ausschließlich der systematischen Aufstellung der archaischen Monumente dieses Genres gewidmet werden konnte, die bisher unter den übrigen glänzenderen Repräsentanten der späteren Entwickelung nicht zur Geltung kamen. Zwei weitere Säle endlich sind zu Aufstellung der angelsächsischen, keltischen und anglo-römischen Altertümer ausgenutzt. Die ersteren bestehen vorzugsweise aus den Gräberfunden von der Insel Wight, aus Kent, Long, Wittenham, Berks und Longbridge, welche mehr archäologischen als künstlerischen Wert besitzen; sodann aus einer Abteilung späterer sächsischer Antiquitäten, die wegen ihrer Seltenheit jene weit überragen. Darunter finden sich die einzig bekannten drei Siegelmatrizen, eine prächtige Schwertscheide mit Gold und Granaten ornamentirt, gefunden in Cumberland, ein Helm aus Fischbein mit Runeninschriften, ein Kreuz aus Lancaster, Silberornamente aus Cornwallis, ein Bronzeeimer, der mit Kupfermünzen gefüllt in Hexham aufgefunden wurde, u. a. m. Die Serie der anglorömischen Altertümer beginnt mit vier Bleisärgen, die an der nach London führenden Römerstraße gefunden wurden; es folgt der Inhalt anderer Gräber an kleineren Gegenständen, sodann Glasgefäße, solche aus Zinn und anderem Metall und Bronzefiguren, darunter die schöne, obwohl im Stil noch archaistische Figur eines Bogenschützen (gefunden in Cheapside), drei Marsfiguren und einige graziöse Statuetten, die in der Themse gefunden wurden. Die Mitte des Raumes nimmt der schöne Kolossalkopf Hadrians ein, der, das Bruchstück einer Statue bildend, in der Themse ausgebaggert wurde. Eine rechte Hand daneben gehörte wahrscheinlich derselben Statue an. Gegenüber davon ist die schön erhaltene und prächtig patinirte Bronzefigur einer Persönlichkeit von kaiserlichem Rang aufgestellt, die, in Backinghall (Suffolk) gefunden, kaum ihresgleichen in irgend einer öffentlichen oder Privatsammlung Englands aufweisen dürfte. Silberne Votivornamente, Bronzeschwerter, Gegenstände des täglichen Gebrauchs von Bronze und Glas, Ledersandalen und Schuhe, sowie eine große Anzahl Thongeschirr, darunter auch solches, das an der Fundstelle hergestellt wurde, nehmen den übrigen Raum ein. Erwähnenswert ist endlich noch die Marmorfigur einer Luna (gefunden in Woodchester), wohl das schönste Skulpturwerk römischen Ursprungs, das bisher in England ausgegraben ward, und ein in Leadenhall Street zu London aufgedeckter schöner Mosaikfußboden.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Aus Münchener Künstlerwerkstätten.** Atelierbesuche sind jetzt vor Beginn der Ausstellung doppelt lohnend. So

fand ich Carl Gebhard, dessen „Loki und Sigrun“ in der Internationalen Ausstellung 1879 einen Ehrenplatz im Mittelbau des Transeptes erhalten, mit einem Bilde: „Eva an der Leiche Abels“, mit lebensgroßen Figuren, beschäftigt. Dem Rauminhalte entspricht die Größe der Konzeption und Darstellung; leider ist die Arbeit aber noch nicht soweit vorgeschritten, daß die Vollendung des Bildes bis zum Beginne der Ausstellung möglich wäre. Dagegen ist an der rechtzeitigen Vollendung von Vogels „Beethoven am Klavier“ nicht wohl mehr zu zweifeln. Ich kenne kein Bild des unsterblichen Meisters, das dessen Löwenphysiognomie mit solcher geistigen Kraft wiedergäbe. Ein weiterer Vorzug des Werkes ist die gänzliche Abwesenheit alles theatralischen Aufputzes. Beethoven ist eben ins Zimmer getreten und hat sich seinen Mantel abschüttelnd, ohne ein Wort zu sprechen, an sein Klavier gesetzt, über das sein dämonischer Blick in unendliche Fernen schaut. Neben ihm steht wie zufällig ein junges Mädchen, das den Reichtum der Töne in sich aufnimmt, während ein paar Freunde in der Ecke regungslos lauschen. Gustav Igler hat ein vollendetes Genrebild voll anmutigsten Humors auf der Staffelei. Die Scene spielt in einem Bauernhause, in dessen sonniger Wohnstube ein alter Knasterbart, an der hellblauen Schirmmütze als vormaliger bayerischer Infanterist erkennbar, ein halbes Dutzend Kinder um sich versammelt hat, um sie mit liebenswürdigster Jovialität in die ersten Grundsätze der Taktik einzuweihen. Die Buben und Mädchen, aus denen die kleine Armee besteht, nehmen nun an der Sache je nach ihrer individuellen Anlage und Neigung mehr oder minder fröhlichen Anteil. Eine junge Frau, die wohl einen oder ein paar Rekruten gestellt, schaut dem Exerzitium schmunzelnd zu, und am Tisch in der Fensterecke plaudert ein junges Paar lachend miteinander, von des Alten militärischen Bemühungen wenig oder gar nicht berührt: ihm liegt der Gedanke ewigen Friedens näher als der des Krieges.

J. E. **Der Bildhauer Giulio Monteverde** in Rom hat das Modell zu dem Denkmal für den verstorbenen italienischen Exministerpräsidenten Urbano Rattazzi in doppelter Lebensgröße vollendet. Die Figur des Staatsmannes ist in dem Augenblicke dargestellt, in dem er eine Rede hält. Der Bronzeguß der Statue soll in Florenz ausgeführt werden. Die Aufstellung erfolgt in einer Hauptstraße der Geburtsstadt Rattazzi's, Alessandria in Piemont.

⁂ **Der Thronsessel Kaiser Heinrichs III.**, der sogenannte Goslarer Kaiserstuhl, von welchem wir im 17. Bande der „Zeitschrift“ S. 196 eine Abbildung und Beschreibung gegeben haben, ist laut letztwilliger Verfügung seines Besitzers, des verstorbenen Prinzen Karl von Preußen, nach Goslar überführt und dort im Saale der alten Kaiserpfalz aufgestellt worden. Der Stuhl ist 669 kg schwer.

⁂ **Der Ankauf der Manuskripte und Miniaturen des Lord Ashburnham** wurde von der englischen Regierung abgelehnt.

⁂ **Am Heidelberger Schloß** sind die Vorbereitungsarbeiten für die Wiederherstellung am 1. Mai damit eingeleitet worden, daß durch Geometer die einzelnen Profile aufgenommen werden. Zunächst sollen alsdann die Fassaden des Otto Heinrichs-Baues und des Friedrichs-Baues gemessen und dabei die wichtigsten Architektur- und Skulpturteile in Gips abgeformt werden. Eine genaue Untersuchung der Fundamente wird im Juli und August als den voraussichtlich trockensten Monaten vorgenommen werden.

x. — **Die Schillingschen Gruppen auf der Brühlschen Terrasse** in Dresden haben während des Winters ein neues, glänzendes Gewand erhalten und strahlen jetzt, nachdem die Holzkäfige, die sie umschlossen, weggeräumt sind, in lichtem Goldglanz. Daß dieser in nicht langer Zeit wesentlich gedämpft sein wird, ist ebenso zu wünschen wie zu erwarten. Ob die Vergoldung sich als ein wirksames Schutzmittel gegen die Verwitterung des Sandsteins auf die Dauer bewähren wird, muß die Folge lehren.

x. — **Erhöhung des amerikanischen Zolles auf Kunstwerke.** Die jüngste Erhöhung des amerikanischen Einfuhrtarifs für Kunstwerke auf 30 Prozent ihres Wertes hat insbesondere bei den Künstlern Amerika's selbst die lebhafteste Opposition hervorgerufen. Auch die in Europa weilenden amerikanischen Künstler beeilen sich, gegen diese unerhörte Besteuerung der Kunst in energischer Weise zu remonstriren. In Paris wurde von denselben am 28. März beschlossen, nicht nur gegen die Erhöhung des Zolles zu protestiren, sondern im Gegenteile dafür zu plädiren, daß Kunstwerke überhaupt von jedem Zolle befreit würden. Wie die Allg. Zeitung hört, werden sich auch die in München lebenden amerikanischen Künstler diesem Protest und der Petition ihrer Pariser Kollegen anschließen.

Vom Kunstmarkt.

⁂ **Der künstlerische Nachlaß des Bildhauers Joseph Ernst von Bandel**, des Schöpfers des Hermanns-Denkmals im Teutoburger Walde, wird am 26. Juni in Hannover zur Versteigerung gelangen. Derselbe umfaßt 56 Nummern und besteht aus Bildwerken in carrarischem Marmor, aus Statuen, Büsten und Reliefs in Gips. Nähere Auskunft erteilt die Buch- und Kunsthandlung von Theodor Schulze in Hannover.

⁂ **Auf der Auktion der Kupferstiche und Radirungen** des Dr. Guffith in London hat das von Rembrandt radirte Porträt des Dr. Arnoldus Tholinx, auch der „Advokat Tolling“ oder „Petrus van Tol“ genannt, einen Preis von 1510 Pfd. Sterling (30 200 Mk.) erlangt, angeblich den höchsten, der bis jetzt für ein Werk der graphischen Künste erzielt worden ist. Von diesem Blatte sollen nur fünf Exemplare bekannt sein, von denen sich drei in öffentlichen Sammlungen befinden. Der Pariser Kunsthändler Clément hat das Blatt für den bekannten Sammler und Kunstschriftsteller Dutuit gekauft.

Rgt. **Schwanthalers künstlerischer Nachlaß** soll demnächst unter den Hammer kommen. Die Mappen enthalten neben leicht hingeworfenen, manchmal nur andeutenden Skizzen alle die zahlreichen Entwürfe, die der Meister im Auftrage König Ludwigs I. gemacht. Einen großen Raum nehmen die Entwürfe von Kämpfen ein, wie die der Reliefs: Kampf des Achilleus mit den Flußgöttern, Kampf der Griechen bei den Schiffen vor Ilion rc. Die Sammlung enthält auch die Entwürfe zu den fünfzehn kolossalen Statuen für das vordere Giebelfeld der Walhalla nach Anordnung des Königs und zum Teil nach Rauchs Entwürfen, die zwölf Wittelsbachischen Fürsten im Thronsaal des Saalbaues der Münchener Residenz rc. rc. Viele Blätter sind mit Randbemerkungen von der Hand König Ludwigs I. versehen. Die Katalogisirung der interessanten Sammlung hat der Kunsthändler J. Maillinger übernommen.

V. V. **Auktion Milani.** Die Auktion findet nicht im Mai statt sondern ist auf den 4. Juni und die folgenden Tage verschoben worden. Der vortrefflich ausgestattete Katalog ist soeben mit beigefügter französischer Übersetzung erschienen und weist einem Bestand von 571 Nummern nach. Er ordnet in systematischer Weise die Gegenstände unter die Hauptabteilungen: Christliche Zeit, Ägyptische Altertümer, Griechische und römische Altertümer, und fügt innerhalb jeder Abteilung nach Material und Darstellung einzelne Gruppen zusammen. Der Katalog erhält einen bleibenden Wert sowohl durch die sorgfältige, in der Beurteilung vorsichtige, dafür aber auch zuverlässige Beschreibung jedes einzelnen Gegenstandes als auch durch die Hinzufügung einer bedeutenden Anzahl photolithographischer Abbildungen, welche die hervorragendsten Stücke der schönen Sammlung treu wiedergeben. Wir heben hervor die Tafeln mit den prächtigen Schlüsseln, den Thürklopfern, den Raerener Henkelkrügen und Siegburger Schnellen, den Terrakotten, meistens aus Tanagra, den antiken Waffen und Ornamentstücken, Tierfiguren u. s. w. Als Stücke von besonderer Seltenheit erwähnen wir die auch in der Ausführung und Erhaltung trefflichen, hellgrau patinirten Beinschienen, das gleich trefflich erhaltene blaugrün patinirte große Horn aus einem Grabe in Albano, ferner den Dionysos in Terrakotta, den durch seine Darstellung (Verjüngung des Äson durch Medea) interessanten etruskischen Spiegel, einen silbernen Mars (Statuette aus Mainz), sowie die bronzenen Statuetten einer Minerva, eines Mars, eines Apoll, eines Camillus, eines Knaben mit der Chlamys bekleidet, eines Schauspielers, sowie die als Titelblatt beigegebene treffliche Maske mit silbernem Band und Kranz, lauter vorzügliche Stücke der hervorragenden, von Milani mit besonderer Liebe geschaffenen Bronzeabteilung. Ein Vorwort schildert des verstorbenen Kunstfreundes Wesen, seine allmählich erwachende Liebe zur Kunst, die Gesichtspunkte bei seinem Sammeln, die sich auch in der den Katalog abschließenden

Sammlung von illustrirten Werken, Katalogen und Büchern wiederspiegelt. So wird die Sammlung und ihr Stifter wenigstens in diesem Buche in dem dauernden Andenken verbleiben, welches ihm durch Erhaltung seines Werkes selbst zu gönnen gewesen wäre.

Zeitschriften.

The Academy. No. 575.
The Royal Academy. Von E. F. S. Pattison. — Egyptian Notes. — A Roman inscription near Broussa.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 212.
Raphael und das richtige Datum seiner Geburt. Von Th. Frimmel. — Die histor. Bronzeausstellung im Museum. — Katalog der Grafschen Funde in Aegypten. Von J. Karabacek.

L'Art. No. 437.
Le centenaire du Salon. (Schluss.) Von G. de Léris. — La gravure à Modène et à Bologne au XVe et au XVIe siècle. Von Vicomte Henri Delaborde. — Salon de 1883. Von G. Dargenty.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.



18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

31. Mai

Nr. 33.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kunst auf der Berliner Hygieneausstellung.

Wir haben von Woche zu Woche mit einem Berichte über den Anteil der bildenden und dekorativen Künste an der allgemeinen deutschen Ausstellung auf dem Gebiete der Hygiene und des Rettungswesens gezögert, weil wir uns der Hoffnung hingaben, das Werk drei Wochen nach Eröffnung der Ausstellung wenigstens in seinen Grundzügen vollendet zu sehen. Diese Hoffnung hat sich aber als eitel erwiesen. Wir sind ja schließlich durch alle Ausstellungen des letzten Jahrzehnts an ein gewisses Maß der Unfertigkeit bei der Eröffnung gewöhnt worden. Die Berliner Hygieneausstellung hat uns aber doch noch einige Überraschungen nach dieser Richtung gebracht. Obwohl die Bauleitung ein ganzes Jahr zu ihrer Verfügung gehabt hat, ist es ihr doch nicht gelungen, das Hauptgebäude fertigzustellen, und es werden vermutlich noch acht Tage nach Veröffentlichung dieses Berichts vergehen, bis die Kuppel ihre völlige Bedeckung erhalten und in dem darunter befindlichen Vestibül die drei Velarien von Prof. **Preller** in Dresden ihren Platz gefunden haben werden, auf denen der Künstler die „ideale Seite der Ausstellung" symbolisirt hat, einmal die Wohlthätigkeit durch die heil. Elisabeth, welche in einem Thale Thüringens den Armen ihre Gaben spendet, das andere mal die Barmherzigkeit durch die Legende vom barmherzigen Samariter, mit einer orientalischen Landschaft als Hintergrund, und zum dritten die Dankbarkeit der Genesenen, welche im Tempel des Äskulap zu Epidauros ihre Opfer darbringen. Jetzt erhebt sich wenigstens schon in dem Raume unter der Kuppel die Kolossalbüste der Protektorin der Ausstellung, der Kaiserin Augusta, auf einem hohen Postamente, an dessen Fuße eine halbbekleidete weibliche Gestalt mit den Wappen Sachsen-Weimars und des deutschen Reiches sitzt, während Kindergenien das Fußgestell mit Rosengewinden und Draperien umkränzen. Das Werk, eine Schöpfung des Bildhauers **Breuer**, ist von prächtiger, dekorativer Wirkung, bewegt sich aber in jener von Reinhold Begas inaugurirten Stilrichtung, die man nach den alten Begriffen kaum anders als barock nennen kann. Es ist ja nicht zu leugnen, daß diese Richtung in ihrer modernen Erscheinungsform auf einem gründlichen und liebevollen Naturstudium fußt; aber wie lange wird dieses einen festen Damm gegen Willkür, Regellosigkeit, Ausartung, Manierismus und Roheit bilden? Fest steht aber die eine, auch durch das Tafelsilber der preußischen Städte, das wir an anderer Stelle besprechen, erhärtete Thatsache, daß unsere Künstler sich mit großer Freiheit, Kühnheit und Leichtigkeit in diesen Stilformen bewegen und daß dieselben unserem auf das Großartige, Kolossale und Maßlose gerichteten Zeitgeschmacke mehr behagen, als die keusche Strenge und Einfachheit der Antike. Unsere moderne Kunst hat die Bahn von der hellenischen Antike durch Früh- und Hochrenaissance bis zum Barockstil mit außerordentlicher Schnelligkeit durchlaufen. Wenn man heute im Stile der deutschen Renaissance baut, sind den Künstlern die barocksten Muster des 17. Jahrhunderts noch nicht barock genug.

Da kann man nur zufrieden sein, daß sich die Erbauer des Hauptgebäudes, die Bauräthe Kyllmann und Heyden, bei der Anwendung deutscher Renaissanceformen großer Mäßigkeit befleißigt haben, ohne gerade in Nüchternheit zu verfallen. Die Aufgabe, welche sie zu lösen hatten, war eine ungemein schwierige, ja, wenn man den strengsten Maßstab der Kritik anlegt, sogar aussichtslose. Das Brandunglück des vorigen Jahres hatte die Errichtung eines feuersicheren Ausstellungsgebäudes zur Notwendigkeit gemacht. Da das Terrain der Ausstellung von der Staatsregierung dem Komité nur für das Jahr 1883 überlassen war, konnte an die Aufführung eines durch und durch massiven Gebäudes aus Steinmaterial nicht gedacht werden, sondern man sah sich genötigt, zu einer Eisenkonstruktion in Verbindung mit Glasdeckung zu greifen, um das Gebäude transportabel zu machen. Zu diesem Zwecke wurde eine Konkurrenz an 20 deutsche Firmen ausgeschrieben, deren Ergebnis war, daß der Entwurf der Ingenieure Dr. Pröll und Scharowsky in Dresden zur Ausführung angenommen wurde. Demselben ist nicht das Prinzip durchgehender Hallenbauten, welches bisher am meisten üblich gewesen war, sondern dasjenige selbständig nebeneinander gesetzter Einzelsysteme zu Grunde gelegt. Es war nun die Aufgabe der Herren Kyllmann und Heyden, diesen Entwurf architektonisch so durchzuarbeiten, daß er einen künstlerischen Charakter erhielt. Ein Fingerzeig war den Architekten durch die Bauten der Stadtbahnhöfe geboten. Auch an diesen, meist sehr imposanten und mit solider Technik durchgeführten Konstruktionen war der Versuch gemacht worden, Mauerwerk mit deutschen Renaissanceformen, Eisenkonstruktion und Glasverdachung zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Schon vor fast vierzig Jahren hatte Carl Bötticher in einer Schinkelfestrede auf das Eisen aufmerksam gemacht, dessen deckenbildende Kraft ihm die Keime eines neuen Baustils zu enthalten schien. Bei unseren großen Bahnhofshallen und Ausstellungsbauten ist diese Kraft in einem bisher ungekannten Maßstabe zur Ausbeutung gekommen. Es ist aber nach einer verhältnismäßig erst kurzen Zeit der Erfahrungen nicht zu erwarten, daß man bereits auch zu einer organischen Verbindung des Mauerwerkes mit dem Eisengerippe gelangt sein sollte. Vorerst trägt das Mauerwerk noch den Charakter der Basis, der Substruktion für die Eisenwölbung, und dieser Charakter läßt sich auch in dem Gebäude der Hygiene-Ausstellung nicht verkennen, wenngleich es den Architekten gelungen ist, denselben möglichst zu verdecken und durch dekorative Mittel eine äußerliche Einheit herbeizuführen.

Der Palast erhebt sich auf einer Grundfläche von 11500 Quadratmeter und besteht aus 25, von Kuppeln überhöhten Einzelsystemen, welche zu einer quadratischen Gruppe vereinigt sind. An diese 25 Systeme schließen sich in der Hauptachse noch drei weitere Systeme hintereinander an, deren mittleres durch zwei polygone Hallenarme mit den Ecksystemen des Hauptquadrats verbunden ist. In dem letzten Systeme der also verlängerten Hauptachse befindet sich das Hertelsche Panorama. Die äußere Umfassungsmauer des Hauptgebäudes, welche also für den Eisen- und Glasbau eine Art Substruktion bildet, ist in Rohbau ausgeführt, mit Gurten, die in Zement aufgeputzt sind. Sie ist 4 Meter hoch und wird von Portalen und Fenstern unterbrochen, deren Bögen, Gesimse, Bekrönungen und Spitzsäulen im Stile der deutschen Renaissance ebenfalls in Zement ausgeführt sind. Darüber erhebt sich die 5,7 Meter hohe Fenster- oder richtiger Glaswand, deren Eisengerippe durch seine horizontalen und vertikalen Gliederungen sehr glücklich mit den aufstrebenden Pfeilern der Portale und den horizontalen Gurten harmonirt. Durch diese Fensterwand wird durchweg eine seitliche Beleuchtung gewonnen, während außerdem jedes System noch durch die 2 Meter hohen senkrechten Wände des oberen kuppelartigen Aufbaues hohes Oberlicht erhält. Die Beleuchtung ist so reich, daß wir nicht anstehen, diesen Glaspalast auch als Kunst-Ausstellungsgebäude zu empfehlen, zumal das Innere für diesen speziellen Zweck, dank den getrennten Systemen, nach Belieben umgestaltet und die Lichtzufuhr ebenfalls nach Bedürfnis regulirt werden kann. Das Mittelsystem der Hauptfront ist durch einen mächtigen Kuppelbau ausgezeichnet worden, welcher dem Gebäude einen monumentalen Charakter verleiht.

Das Hertelsche Panorama von Bad Gastein und seiner Umgebung ist zum Ersatz für das verbrannte der römischen Campagna von Wilberg geschaffen worden. Die Kunst der Panoramenmalerei hat sich in den letzten Jahren nach dem großen Kriege, in Deutschland wie in Frankreich, so sehr vervollkommnet und künstlerisch veredelt, daß man nicht mehr von bloßer Veduten- und Dekorationsmalerei reden darf, zumal hüben und drüben Künstler ersten Ranges diesem Zweige der Malerei ihre Kräfte geliehen haben. Albert Hertel, der ausgezeichnete Landschaftsmaler, ist hinter keinem seiner Vorgänger zurückgeblieben. Er hat sie sogar noch an Kraft und Wahrheit der Darstellung, an Einheitlichkeit der Stimmung und an Harmonie des Tones übertroffen, weil seine Aufgabe ihm die Erreichung einer vollkommen geschlossenen, bildmäßigen Wirkung in weit höherem Grade gestattete, als den Schöpfern der großen Schlachtenpanoramen, welche sich ihr Rundbild erst zusammenkomponiren mußten. Hertels Werk ist kein Panorama im eigentlichen Sinne, sondern es besteht

aus drei getrennten Dioramen. An der Statue einer Quellnymphe vorüber, welche der einem etwas steifen Klassizismus huldigende Bildhauer Herter modellirt hat, führt der Weg durch einen dunkeln Gang in eine Alpenhütte, welche nach drei Seiten die Aussicht auf die Gemälde eröffnet. Dem Eintretenden gegenüber liegt hoch oben Wildbad Gastein, geteilt durch den Wasserfall der Ache, welcher brausend in breitem weißen Gischt herabstürzt. Helles Sonnenlicht erfüllt das Thal und vergoldet das zerstäubende Wasser, welches einen silbernen Dunst über die Felsen spinnt. Zu seiner Linken erhält der Beschauer einen Blick in das von hohen Gletschern überragte Kötschachthal und rechts in das nach dem Dorfe Böckstein führende Thal der Ache, an deren rechtem Ufer die Fahrstraße entlang geht, auf welcher man die Equipage des Kaisers Wilhelm dahinrollen sieht. Wie bei den neuen Panoramen üblich, vermitteln plastische Gegenstände den Übergang zur gemalten Fläche. Baumstämme, Hütten, Sandwege, Brücken und Tannengehölz sind so kunstvoll und in so geschickt berechneten Abständen von einander vor der Leinwand gruppirt, daß die Illusion eine möglichst vollkommene ist. Aber auch ohne diese Hilfsmittel würde die Wirkung eine großartige sein, da sich Hertel als Meister der Perspektive und als Maler, trotz der wesentlich dekorativen Aufgabe, so feinfühlig erwiesen hat, daß die zartesten Übergänge und Tonveränderungen infolge atmosphärischen Einflusses, die zartesten Licht- und Schatteneffekte zum ungeschmälerten Ausdrucke gekommen sind, während ein energischer Stimmungscharakter, in jedem Bilde verschiedenartig, jeder Komposition einen festen Halt und eine malerische Geschlossenheit giebt.*)

Adolf Rosenberg.

*) Die Bilder sind in guten Zinkdrucken von Ludwig Pietsch in einer kleinen im Verlage von Rud. Schuster in Berlin erschienenen Broschüre publizirt worden. Derselbe Verlag hat auch große Photogravüren nach den drei Bildern ausgegeben.

Die vierzehnte Ausstellung von Werken alter Meister in London.

(Schluß.)

Perugino's berühmtes Bild der Pietà in der Galerie Pitti in Florenz wird uns in einer vortrefflichen und offenbar gleichzeitigen Kopie vorgeführt im Besitz des Baronet Sir Tatton Sykes (Nr. 188). Die Kunstreferenten der Tagesblätter glaubten guten Grund zu haben, das Bild für echt zu nehmen: denn es war früher in der Orleans-Galerie und wenn es auch Vasari nicht erwähnt, so beschreiben es doch die gefeierten Herausgeber Vasari's in einer Note (Vol. II, S. 575, Ausg. Sansoni, 1879): Pietro ripetè questa composizione etc. Die an der Architektur angebrachten Wappen des französischen Herzogs Claude Gouffier de Rohan († 1570) und seiner Gemahlin, aus dem Geschlecht Tremouille, geben sich in ihrer geschmacklosen Augenfälligkeit als spätere Zusätze zu erkennen. Die lebensgroße Porträtbüste eines Geistlichen (Nr. 187), geliehen von Charles Butter, Esq., ist dem Pontormo zugeschrieben, aber, wie es scheint, vielmehr das Werk eines anderen Schülers des Andrea del Sarto, nämlich des Puligo. Eine etwas spätere Geschmacksrichtung der Porträtmalerei bekundet das imposante, sorgfältig ausgeführte lebensgroße Halbsigurenbild einer, laut Inschrift, 22jährigen Dame, ein echtes Werk Bronzino's mit dem Datum 1553 (Nr. 189), im Besitze des Obersten Sterling. Zu den besseren Repliken unter den zahlreichen Porträts der Caterina Cornaro von Tizian gehört das leuchtende Bild Nr. 191, G. F. Wilbraham, Esq. gehörend. In der Komposition weicht es von dem berühmten Original in Florenz ab, zeigt dagegen nur geringe Abweichungen von dem Original in Dorchester House. Die Behandlung der Blumen im Haar, wenn original, wie es scheint, deutet auf einen nordischen Schüler Tizians (Hans v. Calcar?). Den Reigen der Italiener schließt ein Bild, über dessen Betrachtung man wohl leicht alles andere vergessen möchte, was sonst in einer Reihe von Jahren von den Wänden von Burlington House dem Auge entgegenstrahlte. Nur ein Meister allerersten Ranges kann imstande sein, mit einem so einfachen Gegenstande, wie dieses Doppelporträt einer älteren und einer jüngeren männlichen Büste, die Seele des Beschauers wieder und immer wieder wie mit einem Zauber bannen. Die Dargestellten sind unbekannte, wie es scheint, ehrbare venezianische Patrizier, und ich bin froh, daß einem hier die Kunstgelehrten den Kunstgenuß nicht durch ihre kultur- und munizipalgeschichtlichen Exkurse verleiden können. Der jüngere rechts mit hellblondem Bart hält eine rote Kappe in der Linken und führt das rote Franziskanerkreuz der Jerusalempilger auf dem weiten grauen Mantel. Der ältere, graubärtige links in tiefrotem, goldgesticktem Gewand mit einem Hermelinmantel, welchen der rechte Arm zusammenhält, trägt eine niedrige schwarze Kappe. Sie sind sich beide ¾ im Profil zugekehrt. Dieses merkwürdige Bild war in den Sammlungen des Kardinal Fesch, Aguado, Pourtalès; dann besaß es Paul Delaroche, und jetzt ist es Eigentum der irischen Nationalgalerie in Dublin. In der Kunstlitteratur ist es unerwähnt geblieben, wie, beiläufig bemerkt, die meisten hier bisher aufgezählten Kunstwerke. Traditionell gilt es als gemeinsame Arbeit von Giovanni Bellini und Giorgione. Indes unter Sachverständigen kann von Bellini hier nicht die Rede

sein. Gemeinsames Arbeiten der beiden genannten ist überhaupt nicht bekannt. Kolorit und Faltenwurf verraten hier deutlich die Hand des Giorgione. Die Falten zeigen dieselben geknitterten Brüche, wie man sie bei dem am besten beglaubigten und zugänglichsten Werke des Meisters, der wunderbaren Venus in Dresden, beobachten kann, verwunderlicherweise bislang mit dem Aushängeschild Sassoferrato verunglimpft (Nr. 262, Katalog 1880). Freilich ist die Hand des älteren in dem Doppelporträt im Typus nicht Giorgionesk. Sie hat ein Tizianisches Aussehen. Wenn also ja eine Kollaboration hier stattgehabt hat, so könnte man neben Giorgione nur an Tizian denken.

Mit den Giorgionischen Porträts hat man solche von Van Dyck in eine Reihe gestellt, echte sowie Atelierbilder und Werke von Nachahmern. Weitaus das bedeutendste unter diesen ist die sublim aufgefaßte, ritterliche Gestalt des Marchese Spinola, aus der Sammlung des Earl of Hopetown (Nr. 201), eines jener in Genua gemalten Meisterwerke, deren England jetzt mehrere besitzt.

Die Sammlung holländischer Gemälde hat eine Menge Werke ersten Ranges und von bester Erhaltung aufzuweisen, besonders von Jan Steen, A. Cuyp, den beiden Teniers, W. van de Velde dem jüngeren, Paulus Potter, Jacob van Ruisdael und anderen. Die beiden Seestücke von Backhuysen (Nr. 225 und Nr. 229), im Besitz des Marquis of Lothian, sind wahrhaft täuschende Nachbildungen der Manier Willems van de Velde; in der That so vortrefflich gelungen, daß man den wahren Meister nur an der unausbleiblichen schwarzen Wolkenwand am Horizont und an der subtilen Behandlung der Figuren erkennt. Backhuysen hat nicht unterlassen, auf diesen gewiß sehr frühen Bildern seine Signatur anzubringen.

Die vier Rembrandts der Sammlung sind wohl bisher niemals öffentlich ausgestellt worden. Um so ergreifender war der Eindruck, welchen sie auf jeden Kunstfreund gemacht haben. Drei von ihnen sind unzweifelhaft echt, und wenn das vierte in dieser Beziehung einige Bedenken erweckt, so ist es darum nicht minder interessant, denn neben Rembrandt kam hier nur Karel Fabritius in Frage kommen. Eben dieses Bild aus der Sammlung des Baronet Sir W. W. Knighton (Nr. 226) schildert uns einen jungen Mann, welcher in einem offenen Buch lesend am Fenster steht. Die etwas seltsame Einrichtung des Gemaches mit den an der Wand hängenden Waffen und den Büchern auf dem Tisch mag der Anlaß zu der Benennung „Der Student" gewesen sein. Auffassung und Charakteristik haben einen, so zu sagen, mehr modernen Zug als man bei Rembrandt erwarten sollte. Von den beiden Rembrandts des Baronet Sir C. A. H. Lechmere, M. P., stellt das nicht signirte (Nr. 234) eine Vision Daniels dar (Kap. 8), das andere, ein wahres Juwel, „Susanna im Bade" (Nr. 236), ist 1647 datirt. Beide Bilder sind jüngst von Dr. W. Bode in seinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" (S. 481, 482, 485, 486) treffend charakterisirt worden. Endlich ist das Porträt einer jungen Frau zu nennen, aus der Sammlung des Baronet Sir H. St. John Mildmay (Nr. 235), mit der Bezeichnung: „Rembrandt 166 . " (die letzte Ziffer ist unleserlich). Situation und Lichteffekt sind dieselben wie in der sogenannten Danae in Petersburg. Aber das Bild in England ist Brustbild, und die im Bett sich aufrichtende halbentblößte Gestalt nimmt die entgegengesetzte Lage ein. Mit der Linken schlägt sie einen tiefroten Vorhang zurück. Profuses Licht in reichen Abstufungen verleiht dem fast ängstlichen Ausdruck der Physiognomie ein drastisches Aussehen, ein Effekt, der ganz unmöglich wäre, hätte Rembrandt, wie das seine Tadler wünschen, den vulgären Typus mit einem idealen vertauschen wollen.

J. P. Richter.

Kunstlitteratur.

Ornamentale Formenlehre. Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende. Herausgegeben von Franz Sales Meyer, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Leipzig, E. A. Seemann. 1883. Heft 1—5. (Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à Mk. 2. 50.) Fol.

Ein Schulwerk, welches den Fachmann und Lehrer sofort beim ersten Durchmustern der Blätter durch zwei Kapitaleigenschaften für sich einnehmen muß: klare Systematik und einfache Methode. Für solche Werke haben wir immer noch Platz in dem Gedränge der modernen Publikationen von Vorlagen, Motiven, Formenschätzen u. s. w. Es gilt, aus den bahnbrechenden Forschungen eines Bötticher und Semper, aus den kostspieligen Sammelwerken eines Owen Jones und Racinet, sowie aus der sonstigen Fachlitteratur, welche teils zu detaillirt oder gelehrt, teils zu kostspielig ist, das für Schule und Praxis Wichtigste herauszuheben. In erster Linie für die Schule. Diese muß auch auf künstlerischem Gebiet vor allem gegen das Zuviel des Unterrichtsstoffes gewahrt bleiben; richtige Wahl ist für sie das Erste; logischer, dem Wesen des Gegenstandes entsprechender Vortrag das Zweite. Beiden Forderungen wird dieses Werk in gleich vortrefflicher Weise gerecht.

Der Verfasser teilt den auf 300 Tafeln mit kurzem Text (30 Hefte zu 10 Tafeln) berechneten Stoff in

drei Gruppen ein. Die erste behandelt die „natürlichen Grundlagen“ des Ornaments (geometrische, pflanzliche, tierische und menschliche Formen); die zweite bringt das „Ornament als solches“, geordnet nach den Funktionen desselben (als Band, freie Endigung, Flächenverzierung u. s. w.); die dritte endlich zeigt das „Ornament in seiner wirklichen Verwendung“ (an Geräten, Gefäßen, Schmucksachen, Bauteilen, in der Heraldik u. s. f.). Für alle drei Abteilungen wird der vollständige Inhalt bereits im Prospekt angegeben, und die bisher erschienenen 50 Tafeln gewähren uns ein klares Bild von der Art, in welcher das Ganze durchgeführt werden wird. Für den Schulgebrauch sind besondere Bemerkungen vorausgeschickt, welche den guten Eindruck, den schon die Tafeln machen, dahin vervollständigen, daß es sich hier durchaus nicht um eine bloße Schule der Handfertigkeit, sondern um die Einführung in ein wichtiges Gebiet künstlerischer Gedankenarbeit handelt, wie sie nur ein geschichtlich und ästhetisch durchgebildeter Lehrer zu bieten im stande ist. Dem systematisch geordneten Lehrstoff, welcher dem Schüler in den Tafeln zum Kopiren unterbreitet wird, haben nach der Überzeugung des Verfassers Erläuterungsvorträge kunstgeschichtlicher und technischer Art zur seite zu gehen. Der Schüler soll nicht nur die Formensprache lesen und verstehen, er soll in ihr auch Neues schaffen lernen. Dieses Resultat kann nur durch das Zusammenwirken jener zwei Faktoren erzielt werden.

Der Autor giebt uns über die Art der Durchführung seiner Grundsätze an der Karlsruher Kunstgewerbeschule dankenswerte Auskünfte. Das Wichtigste daraus ist, daß von dem Unterricht alles geistlose, bloß manuelle Nachahmen ferngehalten wird. Inneres Verständnis ist die Hauptsache. Der Verfasser wünscht auch die Tafeln seines Werkes in derselben Weise verwendet zu sehen; sie sollen nicht kopirt, sondern in einem doppelten oder vervielfachten Maßstabe nachgezeichnet werden.

Von den bisher uns vorliegenden Blättern behandeln Taf. 1—20 die geometrischen Grundlagen des Ornaments, vom gewöhnlichen Quadratnetz bis zu den komplizirten Bogen- und Gewölbeformen. Überall zeigt sich das Bestreben, die Motive aus ihrem Kern heraus zu entwickeln und ihre gesetzmäßige Verwendung anzudeuten. Taf. 21—40 reihen daran die Hauptmotive der pflanzlichen Ornamentik, zunächst die antiken, wie Akanthus, Lorbeer, Lotus, Papyrus u. s. w., dann die mittelalterlichen und modernen, Hopfen, Ähren, Winden u. dergl. Die Formen werden erst in ihrer natürlichen, dann in ihrer stilistischen Erscheinung vorgeführt. Den Beschluß dieser Tafelnreihe bilden einzelne schöne plastische Blumen- und Fruchtgehänge. Darauf folgt die Fauna des Ornaments, beginnend mit dem Löwen, der auch der König der ornamentalen Tierwelt ist; Tiger, Panther, Widder, die phantastischen Gestalten der Chimära, des Greifs u. a. schließen sich an. Den Adler und das sonstige Geflügel, dann die halbmenschliche und endlich die menschliche Formenwelt werden die nächsten Lieferungen bringen, denen wir mit lebhaftem Interesse entgegen sehen.

Es braucht kaum noch besonders hervorgehoben zu werden, daß ein so gut angelegtes Schulwerk auch dem gewerblichen und ornamentalen Musterzeichner hochwillkommen sein muß. Es bietet ihm nicht nur eine Fülle schön und sorgfältig gezeichneter Motive dar, sondern es empfiehlt sich ihm namentlich durch die übersichtliche, von praktischem Sinn zeugende Anordnung des Stoffes.

Die Herstellung der Tafeln (durch lithographischen Umdruck) und die sonstige Ausstattung des Werkes haben durchweg den Charakter gediegener und geschmackvoller Einfachheit, wie wir ihn für solche Werke nur wünschen können. L.

Nekrologe.

Jost Schiffmann †. Am 11. Mai ist zu München der Landschaftsmaler Jost Schiffmann aus dem Leben geschieden. Derselbe war am 24. August 1822 in Luzern geboren und stammte aus einer alten Patrizierfamilie. Nachdem er sich früh der landschaftlichen Kunst zugewendet, studirte er zehn Jahre in Rom und siedelte hierauf nach München über, wo er in stiller, fleißiger Arbeit und daneben in eifriger Hingabe an die Werke der alten Kunst volle zwanzig Jahre verlebte. Der Tod seines einzigen Kindes, dem die Mutter vorausgegangen, trieb ihn von München weg, und er wählte Salzburg zum Aufenthalte; seine reiche kulturgeschichtliche Sammlung aber ging an Hans Makart über, mit dem er befreundet und verwandt war. In Salzburg wurde ihm die Leitung des städtischen Museums Carolino-Augusteum übertragen, in welcher Stellung er eine für die Entwickelung des Kunstgewerbes und für die Gestaltung derartiger Museen bahnbrechende Thätigkeit entfaltete. Infolge der feuchten Lokalitäten zog er sich ein schweres Gichtleiden zu, welches seine Finger so krümmte, daß er außer stande war, einen Pinsel zu führen Die Einrichtung des reizenden kleinen Museums fand in Wien wenig Beifall und galt dort manchen als „unwissenschaftlicher Tand“. In seiner Thätigkeit mehr und mehr gehemmt, körperlich leidend und der ewigen Anfeindungen müde, gab Schiffmann nach zehn Jahren emsigen Schaffens seine Stellung als Museumsdirektor auf und kehrte 1881 nach München zurück, um sich, an der Seite seiner zweiten Frau, einer Notabilität auf dem Gebiete der Kunststickerei, wieder in aller Stille seinen kunstantiquarischen Neigungen hinzugeben. Bei schwachem Körperbau war Schiffmann außer stande, einer wiederholten Brustkrankheit erfolgreichen Widerstand zu leisten. In den Kreis seiner Freunde hat der Tod des wackeren und liebenswürdigen Künstlers eine empfindliche Lücke gerissen. **Carl Albert Regnet.**

-n. **Johannes Klein** †. Am 8. d. M. starb zu Venedig der Maler Johannes Klein, Mitglied der Akademie der Künste in Wien und der österreichischen Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale. Er starb ganz plötzlich in einer Gondel auf dem Wege von der Eisenbahnstation zum Gasthofe. Klein, 1823 in Wien geboren, war Schüler von Führich, studirte nachher in Venedig und an anderen Orten die Kirchenmalereien des Mittelalters und verlegte sich ganz auf die kirchliche Malerei im extremsten archaistischen Stil. Seine mit vielem Talent komponirten Bilder haben dadurch etwas Bizarres; er war aber, wie kein anderer, der Maler nach dem

Herzen der kirchlichen Romantiker, der Schwärmer für den romanischen und gotischen Stil, er war auch in der That in dieser Spezialität der beste und bedeutendste Meister. Klein hat fast ausschließlich Kartons für Wandgemälde und Kirchenfenster geschaffen. Wandgemälde nach seinen Kartons befinden sich in verschiedenen südösterreichischen Kirchen, in Czernowitz und in St. Marien im Kapitol zu Köln; Kartons für Glasgemälde hat er für St. Antonio in Padua, für St. Stephan in Wien, für den Dom zu Linz, für ungarische Kirchen, für Nancy und für mehrere Kirchen im Rheinland und Westfalen geliefert. Auch für kirchliche Stickereien hat er gezeichnet.

Kunsthistorisches.

.*. **Ein Altarbild von Lucas Cranach dem Älteren.** In der Stadt- und Pfarrkirche in Wittenberg ist, wie der Magdeb. Ztg. geschrieben wird, ein interessanter Fund gemacht worden. Der Altar des Gotteshauses, welcher an demselben Tage errichtet worden sein soll, an welchem einst Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg vom Kaiser Karl V. gefangen wurde (24. April 1547), ist mit drei größeren Bildern von Lucas Cranach geschmückt, von denen das Hauptbild das Abendmahl, die beiden Seitenflügelbilder die Taufe und die Absolution darstellen. Durch eine aus dem vorigen Jahrhundert stammende schriftliche Nachricht aufmerksam gemacht, vermutete der erste Geistliche der Kirche, Superintendent Lic. Rietschel, daß auch die Rückseite der letzteren beiden Bilder Gemälde von Cranach enthalte, und diese Vermutung hat sich denn auch, nachdem auf Beschluß des Gemeindekirchenrats die Hinterwand des Altars durchbrochen worden ist, bestätigt. Die beiden Gemälde sind unbegreiflicherweise bei einer früheren Restauration des Gotteshauses eingemauert worden, und ihre Bloßlegung soll demnächst so erfolgen, daß sie von der Rückseite des Altars aus sichtbar werden.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **München.** (Frhr. v. Biehlsche Stiftung.) Nach Verfügung der königl. Kunstakademie wird das von einem Schüler derselben auszuführende Freskogemälde an der Freitreppe des dem königl. Polizeirat Pfister gehörigen Häuserkomplexes an der Maffeistraße angebracht werden und zwar an einer etwa 6 Meter breiten und 4 Meter hohen Wandfläche. Dasselbe soll eine Ansicht aus Altmünchen zwischen der Finger-, Schäffler- und Theatinerstraße mit dem alten Schäfflerturm und dem ehemaligen Schleibingerbräuhaus als Hintergrund und eine Scene aus dem Bräuerleben des 17. oder 18. Jahrhrhunderts zeigen.

.*. **Die Ehrenmedaille des Pariser Salons** wird in diesem Jahre nicht verteilt werden, weil keiner der in Vorschlag gebrachten Künstler die erforderliche Majorität erhalten hat. Das Reglement sagt nämlich, daß nur eine Abstimmung erfolgen darf und daß nur derjenige eine Ehrenmedaille erhalten kann, welcher mindestens eine Stimme über das Drittteil der Votanten hat. Die Zahl derselben belief sich bei dem Wahlgange auf 555. Die Majorität muß also mindestens 186 betragen. Keiner der Kandidaten vereinigte diese Stimmenzahl auf sich. Die meisten Stimmen erhielt Jules Lefebvre mit 180.

Rgt. **Zur internationalen Kunstausstellung in München** wird der Glaspalast eine ganz neue Gestalt annehmen. Tritt man durch das äußere, mit Blumen und Flaggen geschmückte Portal in den 8000 qm Flächeninhalt fassenden Riesenbau, so nimmt uns jenseits des Vorraumes mit der Kasse und Garderobe eine Säulenhalle im ionischen Stil auf, die in mächtigen Bogengewölben an die Architektur der Spätrenaissance erinnert. Von da führt ein prächtiges Portal in das eigentliche Vestibül, das als Garten aus der Zopfzeit gedacht ist. Ganz im Sinne derselben finden in den lauschigen Nischen der denselben kreisförmig abschließenden Taxushecken plastische Bildwerke Aufstellung. Den Mittelpunkt des Gartes bildet eine von Pflanzengruppen umgebene Kaskade. Links vom Eingange führt ein großes Portal in die den ganzen östlichen Flügel des Glaspalastes einnehmende deutsche Abteilung, ihm gegenüber ein zweites in die im westlichen Flügel installirten Säle Österreichs, Ungarns, Spaniens, Belgiens, Hollands, Italiens, Amerika's, Schwedens und Norwegens und der übrigen ausstellenden Länder. Dem Eingange gegenüber, im südlichen Teile des Transepts, erhalten Frankreich und England ihren Platz. Durch die ganze Mittelachse laufen, eine imposante Perspektive bietend, ionische Säulen. Im Interesse der Gewinnung besseren Oberlichtes wurden die oberen Galerien abgedeckt. In die am äußersten östlichen Flügel befindliche Restauration ist ein abgegrenzter Teil des botanischen Gartens einbezogen.

P. **Das Tafelsilber** für den Haushalt des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preußen ist am 21. d. M. durch die Vertreter der 96 preußischen Städte, welche dasselbe gestiftet haben, im königlichen Schloß zu Berlin übergeben worden. Entwurf und Ausführung sind von so hoher Bedeutung, daß wir die Tatsache der Vollendung hier nur kurz registriren, um an anderer Stelle nochmals darauf zurückzukommen. Jedenfalls darf man heute schon dreist behaupten, daß eine ähnliche Aufgabe noch niemals in solchem Umfange an das Kunsthandwerk herangetreten ist und daß die Lösung der hier gestellten alle Erwartungen übertroffen hat. — Die Arbeiten selbst werden vom Anfang Juni ab im Berliner Kunstgewerbemuseum zur öffentlichen Ausstellung gelangen, eine umfassende Publikation in Lichtdruck auf großen, auch als Vorlagen in Werkstätten zu benutzenden Tafeln, veranstaltet von Adolf Heyden mit Text von Julius Lessing, wird im Verlag von Paul Bette in Berlin erscheinen.

Berichtigung.

H. Blümner will, wie er in seiner „Erwiderung“ auf meine Kritik seiner „Laokoonstudien“ sagt (Nr. 28 d. Bl.), „Handlung und Affekt“ nicht „ohne weiteres gleichgesetzt“ haben, sondern nur deren „höchste Staffeln“. „Laokoonstudien“ II, S. 5 steht: „Der gewählte Augenblick einer Handlung oder eines Affektes soll also fruchtbar sein, d. h. er soll der Einbildungskraft freien Spielraum lassen nicht bloß überhaupt thätig zu sein, sondern sich zu höheren [!] Bildern als die Sinne wahrnehmen, zu erheben. Ich habe diese Stelle in meiner Kritik (S. 428) citirt — ist H. Blümner trotzdem über ihren Sinn im Unklaren?

H. Blümners Irrtum in dem von ihm herausgehobenen Punkte liegt in der Identifizirung des unbildlichen Ausdruckes „Höhepunkt“ oder „Kulminationspunkt“ mit dem bildlichen Ausdruck Lessings „die höchste Staffel“, ferner in der Identifizirung von „Handlung“ und „Affekt“, wobei er zugleich „Handlung“ und „Aktion“, welches letztere Wort Lessing nicht gebraucht, gleichsetzt, sowie endlich in der Vermengung des Ausdruckes „Handlung“ im Lessingschen Sinne mit dem Ausdruck „Handlung“, „Aktion“, „Handeln“ im gewöhnlichen Sinne, gleich „Thätigkeit“.

1. Lessing spricht im dritten Abschnitt des „Laokoon“ von „dem ganzen Verlauf eines Affektes“ und vergleicht diesen mit einer Leiter, auf deren Staffeln uns der Künstler auf- oder absteigen läßt. Die Staffeln sind: seufzen, ächzen, schreien, tot sein. Für die Darstellung ist keine Staffel ungünstiger als die „höchste“, weil hier der Phantasie die Flügel gebunden sind: „über ihr ist weiter nichts“, d. h. ein Fortschreiten des Affektes ist undenkbar. Am günstigsten von den übrigbleibenden Staffeln ist die, welche ein Fortgehen der Phantasie zu einem unleidlicheren, also interessanteren Zustand ermöglicht. Wählt der Künstler die Staffel „seufzen“, so kann die Phantasie aufsteigen zu den Staffeln „ächzen“, „schreien“, d. h. zu Zuständen, welche für den Empfindenden unleidlicher, für den Mitempfindenden ergreifender und daher interessanter sind. Wählte der Künstler die Staffel „schreien“, so könnte die Phantasie nur entweder herabsteigen zu der Staffel „ächzen“ oder aufsteigen zu der Staffel „tot sein“: beide sind erträglicher, also uninteressanter. Deshalb hat der Künstler die Staffel für die Darstellung zu wählen, welche eine Steigerung des Affektes ermöglicht, also vor dem „Höhepunkt“ des Affektes, weil auf diesen nur noch die Staffel folgt, welche das Ganze abschließt. H. Blümner faßt das Lessingsche Bild als Stufenterrasse: auf der einen Seite steigt man hinauf und spaziert auf der anderen herunter, d. h. ein Fortschreiten ist denkbar, und dafür soll Lessing den Ausdruck „über ihr ist weiter nichts mehr“ gebraucht haben! Für das, was H. Blümner „Höhepunkt“ des Affektes nennt, sagt Lessing ohne Bild der „äußerste Affekt“. Übersetzt man das

Lessingsche Raumbild, die „höchste Staffel“, in den eigentlichen Zeitausdruck, so ist sie die „letzte Staffel“: ich habe beides nicht verwechselt, sondern einfach das Bild durch den eigentlichen Ausdruck ersetzt: die höchste Staffel ist für den Aufsteigenden ebenso wie räumlich die höchste, so zeitlich die letzte, welche er erklimmt. Das Bild von der „Leiter“ wiederholt Lessing in der Dramaturgie, Stück 27.

2. „Affekt und Handlung“ sind nicht identisch. Sie sind es sachlich nicht, da der Affekt Folge einer Einwirkung ist, und die Thätigkeit Folge eines Affektes: sie können also nie zusammenfallen, auch nicht auf dem Höhepunkt ihrer Entwickelung. Es ist ferner falsch, daß Lessing den „Affekt als Handlung betrachtet“ (S. 480). Lessing betrachtet die „Handlung“, wie er „eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen“ nennen zu wollen erklärt (Abh. über die Fabel, Hempel X, S. 38, im vollen Bewußtsein damit von dem herrschenden Sprachgebrauch abzuweichen, S. 48), als den Gesamtbegriff, welchem Affekt und Einzelthätigkeiten als Teilbegriffe untergeordnet sind: der „Affekt“ ist also nicht „Handlung“, sondern er ist Affekt, und als solcher gehört er als Teil zu einer „Handlung“. Ebensowenig ist das „einzelne Faktum“ schon „Handlung“: Lessing unterscheidet beides ausdrücklich (a. a. O. S. 39); wohl aber bildet die Einzelthätigkeit, das Einzelgeschehen, einen Bestandteil der „Handlung“, welche sich aus einer Folge von Affekten und Einzelthätigkeiten zusammensetzt: dies besagt die Definition (Laokoon XVI): „Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen.“ Da diese in der Zeit sich entwickeln, so bestehen sie aus einer Folge von Veränderungen: „Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden [Affekt] und kann die Ursache einer folgenden [Einzelthätigkeit] und somit gleichsam das Centrum einer Handlung [Gesamtbegriff] sein“. Nach H. Blümner (S. 478) soll aber

3. Laokoons Tod kein „Affekt“ mehr sein, weil Laokoon „im Augenblicke des Todes nicht mehr handelt“, in Übereinstimmung mit seiner Behauptung: „ob man hier Affekt oder Aktion sagt, bleibt sich gleich.“ Hier wird also „handeln“ im Sinne von „thätig sein“ gebraucht und diesem „Handeln“ der Ausdruck „Aktion“ gleichgestellt. Nach Lessing gehört aber der Tod Laokoons als das Ganze abschließend als wesentliches Glied zur „Handlung“, und zwar, da der „Tod“ hier ein „Getötetsein“ ist, als Affekt, in dessen „Verfolg“ er die „höchste“ Staffel dem bildlichen räumlichen Ausdrucke nach, die letzte dem eigentlichen zeitlichen nach ist. Dies kann H. Blümner nicht begreifen, da er falsch die höchste Staffel mit „dem Kulminationspunkt“, mit dem Augenblick der höchsten Energie des Affektes oder der Einzelthätigkeit identifizirt. Daraus entspringt weiterhin seine falsche Folgerung, der fruchtbare Moment könne zeitlich hinter der „höchsten Staffel“ liegen, während nach Lessing über dieser überhaupt „weiter nichts“ ist.

Wäre in „ästhetischen Fragen“ eine „strikt-mathematische Beweisführung unmöglich“ (S. 477), so entzöge sich die Ästhetik der wissenschaftlichen Behandlung und H. Blümner hätte recht zu verfahren, wie er es gethan hat: sie entzieht sich ihr aber thatsächlich nur bei Geschmacksurteilen, nicht aber bei dem Denkprozeß: hier ist sie möglich und notwendig. Ihre Möglichkeit und Notwendigkeit zu betonen, willkürliche Behandlung aber zurückzuweisen, war der Zweck meiner Kritik, der ein wichtigeres Objekt der Verhandlung gewesen wäre, als ein an und für sich noch so wichtiger, aber immerhin doch nur einzelner Punkt, dessen Auffassung das Urteil über die falsche Behandlungsweise im ganzen nicht ändert.*)

Frankfurt a. M., 29. April 1883. Veit Valentin.

Nochmals Halensia. — In meiner Entgegnung (Nr. 23, Sp. 406 der Kunstchronik) hatte ich meine bisherige, wie ich glaube, ganz rationelle Erklärung der an dem Ecce homo in der Moritzkirche zu Halle a. S. befindlichen beiden leoninischen Hexameter verteidigt, aus welchen sich mir völlig zwanglos die Jahreszahl 1460 und die Hinweisung auf die fünf Wunden Christi zu ergeben schien; die anderweitige Deutung von den 5460 (oder 5860) Wunden des gegeißelten Christus durfte ich umsomehr bis auf weiteres für offenbaren Unsinn erklären, als Herr Prof. Heydemann über die etwaige Bedeutung dieser Zahl eingeständlich nichts zu finden vermocht hatte. Im Stillen sagte ich mir freilich, daß kein Unsinn zu groß sei, um ihn den müßigen Grübeleien und Phantastereien mönchischer Schriftsteller des Mittelalters nicht zutrauen zu dürfen, und behielt mir deshalb weitere Forschungen vor, deren Resultate ich mir jetzt mitzuteilen erlaube. In den mystischen Offenbarungen der heil. Brigitte (IV, c. 70) wird die Zahl der von Christus erduldeten Geißelschläge auf 5000 angegeben. Vincentius (Serm. de pass.) befleißigt sich einer rationellen Berechnung, indem er sagt, nach Angabe der Ärzte bestehe der menschliche Körper aus 276 Knochen, Christus sei jedoch so gegeißelt worden, daß einem jeden Knochen seines Körpers die dreifache Anzahl der Geißelschläge entsprochen habe. Gerson (hist. pass.) beruft sich auf eine Offenbarung, der zufolge die Zahl der Wundenmale 5375 betragen habe, und Landulphus (de vita Christi) endlich steht nicht an, zu versichern, die Anzahl der Schläge habe 5475 betragen,**) also 15 mehr wie der Halle'sche Versschmied angiebt, sei es auf Grund einer anderen mir unbekannt gebliebenen Autorität oder einer ihm zu teil gewordenen besonderen Offenbarung. Ich stehe daher nicht an, mich selbst zu rektifiziren, Herrn Prof. Heydemann recht zu geben und, was ich als Unsinn hinstellte, für richtig zu erklären. Die beiden Hexameter erscheinen demnach als Kommentar zu der auf dem Denkmale ebenfalls angezogenen Stelle Jes. 1, 6: „Von der Fußsohle an bis aufs Haupt ist nichts Gesundes an ihm, sondern Wunden und Striemen und Eiterbeulen.“

Dr. Heinrich Otte.

*) Mit dieser wegen Raummangels erst jetzt erscheinenden „Berichtigung“ schließen wir die Diskussion über den obigen Gegenstand. Anm. d. Red.

**) Die ganze obige gelehrte Blumenlese verdanke ich dem Werke eines trefflichen lutherischen Theologen des 17. Jahrhunderts (H. Müller, Historia passionis etc. 1661, p. 79, in der Ausg. von 1669, p. CV.), welcher selbstverständlich für seine Person mit diesem Unsinn nichts zu thun haben will.

Inserate.

LIBRAIRIE DE L'ART
J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
33, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS.

Vient de paraître

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

Conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée à l'Ecole nationale des Beaux-Arts.

LA GRAVURE EN ITALIE
AVANT MARC-ANTOINE

Par le Vicomte H. DELABORDE

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Conservateur du département des Estampes à la Bibliothèque nationale.

Un beau volume in-4 raisin, sur beau papier anglais, de 300 pages, orné de 105 gravures dans le texte et de 5 planches tirées à part.

Prix, broché . . . . 25 fr.
Riche reliure à biseaux (têtes dorées, tranches non ébarbées) . . . . 30 fr.
Il a été tiré 25 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, au prix de 50 fr.

Ouvrages précédemment parus dans la même Bibliothèque

I. EUG. MÜNTZ. **Les Précurseurs de la Renaissance.** Prix, broché . . . . 20 fr.
Riche reliure à biseaux . . . . 25 fr.
Il reste quelques exemplaires sur papier de Hollande, à 50 fr.

II. EDMOND BONNAFFÉ. **Les Amateurs de l'ancienne France.** Le Surintendant Foucquet. *Epuisé broché.*
Il ne reste que quelques exemplaires reliés à . . . . 15 fr.
et quelques exemplaires sur papier de Hollande, au prix de . . . . 25 fr.

III. DAVILLIER (le baron). **Les origines de la Porcelaine en Europe.** Les fabriques italiennes du XVe au XVIIe siècle. Prix, broché . . . . 20 fr.
Riche reliure à biseaux . . . . 25 fr.
Il reste quelques exemplaires sur papier de Hollande, à 40 fr.

IV. LUDOVIC LALANNE. **Le Livre de Fortune.** Recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin, d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Prix, broché . . . . . . 30 fr.
Riche reliure à biseaux . . . . 35 fr.
Il a été tiré 25 exemplaires sur papier de Hollande à 50 fr.

Bücher-Ankauf!

Bibliotheken u. einzeln z. hohen Pr.
Billigste Bezugsquelle f. neue Bücher.

(2) **L. M. Glogau, Hamburg, Burstah.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

RUBENSBRIEFE

Gesammelt und erläutert
von
Adolf Rosenberg.

gr. 8. XV u. 346 S. broch. 8 Mark.

Collection Milani.



Unter der Leitung des Unterzeichneten findet am **4. Juni d. J.** und den darauf folgenden Tagen im Hörsaale der polytechnischen Gesellschaft, neue Mainzerstrasse No. 35 zu **Frankfurt a. M.**, die Versteigerung der berühmten Kunst- und Antiquitäten-Sammlung des verstorbenen Herrn Carl Anton Milani statt.

Die Sammlung enthält in reicher Abwechslung Werke des klassischen Altertums, egyptisch, griechisch und römisch, in Glas, Terracotta, Bronze, Silber und Gold, Eisenarbeiten aus der romanischen, gotischen und Renaissance-Epoche, kirchliche und profane Geräte in Silber und Kupfer, deutsche und italienische Bronzen, Niellen, Arbeiten der kleinen Plastik in Holz, Stein u. Elfenbein, Siegburger u. Raerener Krüge, Möbel etc. etc.

Der Katalog ist in der einfachen Ausgabe gratis, in reich illustrirter Ausgabe zum Preise von M. 4.—. durch alle Buch-, Kunst- und Antiquitätenhandlungen, sowie durch den Unterzeichneten zu beziehen.

Die Sammlung wird vom 20. Mai bis 3. Juni d. J. im Lokale des Mitteldeutschen Kunstgewerbe-Vereins, neue Mainzerstrasse No. 35, I. Stock, ausgestellt sein. (2)

F. A. C. Prestel, Kunsthandlung,
Frankfurt a. M.

Verlag von **Friedrich Vieweg und Sohn** in Braunschweig.

(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Soeben erschien:

Welcker, Prof. Hermann, Schiller's Schädel und Todtenmaske, nebst Mittheilungen über Schädel und Todtenmaske Kant's. Mit einem Titelbilde, 6 lithographirten Tafeln und 29 in den Text eingedruckten Holzstichen. gr. 8. geh. Preis 10 M.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

HOLBEIN
und seine Zeit.

Von
Alfred Woltmann.

Mit vielen Holzschnitten.

Zweite umgearbeitete Auflage.

2 Bände gr. Lex. 8.
br. 20 M.; in Calico 24 M. 50 Pf.; in Saffian oder Pergament (einbändig) 30 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.



18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

7. Juni

Nr. 34.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Denkmäler der Brüder von Humboldt in Berlin.

Am 28. Mai sind die Denkmäler für Alexander und Wilhelm von Humboldt in Gegenwart des Kaisers, des deutschen Kronprinzen und des Prinzen Wilhelm von Preußen enthüllt worden. Die Feier, welche am Geburtstage der noch lebenden Tochter Wilhelm von Humboldts, der Frau Staatsminister von Bülow, stattfand, gipfelte in einer Rede des Kultusministers von Goßler zum Gedächtnis Wilhelm von Humboldts, dessen Denkmal auf Staatskosten errichtet worden ist, und in einer Rede Professor Virchows, welcher im Namen des Komité's zur Errichtung eines Denkmals für Alexander von Humboldt sprach, dessen Kosten aus allgemeinen Sammlungen bestritten worden sind.

Das Ergebnis der im Jahre 1876 ausgeschriebenen Konkurrenz ging bekanntlich dahin, daß die Ausführung des Denkmals Alexanders Reinhold Begas, die des Denkmals Wilhelm von Humboldts seinem Schüler Paul Otto in Rom übertragen wurde. Der erstere hatte durch seine genialen, von dem herkömmlichen Denkmälerschema abweichenden Entwürfe die öffentliche Meinung in so hohem Maße für sich gewonnen, daß die von ihm verlangte völlige Umgestaltung seines Entwurfs allgemein bedauert wurde. Diese Entwürfe, welche in Bronzerohguß auf der gegenwärtigen Kunstausstellung der Akademie zu sehen sind, bestanden im wesentlichen aus den beiden Büsten der Gefeierten, welche hohe, von allegorischen Gestalten umgebene Postamente krönten. Diese durchaus originelle Auffassung würde mit dem Hintergrunde, dem Garten und Gebäude der Universität, vortrefflich harmonirt haben. Immerhin entschloß man sich zu einer Abweichung von dem üblichen Typus insofern, als man den Künstlern gestattete, die beiden Gelehrten sitzend darzustellen. Es ist die erste plastische Darstellung dieser Art, welche in Berlin an einem öffentlichen Orte Aufstellung gefunden hat. Dieser Schritt ist um so bedeutsamer, als sich auf dem großen Platze mit seiner monumentalen Umrahmung die Hauptwerke Rauchs vereinigt finden, das Friedrichs-Denkmal, die Blücherstatue und vier Standbilder von anderen Heerführern der Freiheitskriege, welche sämtlich, ihrem Charakter gemäß, stehend dargestellt sind. So trifft sich auf diesem Platze die auf der Antike fußende Schule Rauchs mit der modern-naturalisirenden Schule zusammen, welche unter Reinhold Begas als ihrem Führer nach langem, schweren Ringen zum Siege gelangt ist.

Die in weißem Marmor ausgeführten Denkmäler erreichen bei einem 3 m hohen, viereckigen Unterbau eine Höhe von 5 m. Sie haben rechts und links vom Eingangsportal des die cour d'honneur abschließenden Vorgitters der Universität dergestalt Aufstellung gefunden, daß das Gitter hinter ihnen halbkreisförmig zurückweicht, ohne daß die Postamente über die Front der Seitenflügel des Universitätsgebäudes hinausspringen. Die Vorderseite der Sockel zeigt die Namen inmitten eines Lorberkranzes, über welchem bei Wilhelm die Eule der Minerva, bei Alexander zwei Genien schweben. Der erstere, der Mitbegründer der

Universität, wird in den drei Reliefs der übrigen Sockelseiten als der Vertreter der humanistischen Bildung gefeiert. Auf dem einen Relief ist die Philosophie, auf dem zweiten die Jurisprudenz, auf dem dritten die Altertumsforschung durch Frauengestalten und Genien mit entsprechenden Symbolen und Emblemen verkörpert. Diese Reliefs sind mit Rücksicht auf Wilhelm von Humboldts Geistesrichtung in antikisirendem Geschmack gehalten. Man glaubt vergrößerte Kameen in dem eleganten Stile der römischen Kaiserzeit vor sich zu haben. In der Statue dagegen kommt die naturalistische Richtung vollständig zum Durchbruch, aber in der maßvollsten Form, ohne den geringsten barocken Zug, ein treues, schlichtes Abbild des Lebens, dessen geistige Potenz sich in dem ungemein lebendigen Kopfe reich und voll wiederspiegelt. Mit einem großen Folianten auf dem rechten Knie sitzt der geistvolle Sprachforscher, seinen weit in die Vergangenheit zurückschweifenden Gedanken folgend, in zwangloser Haltung auf einem antiken Sessel, dessen hohe Rückenlehne mit Reliefs geschmückt ist, welche sich auf die geistige und gymnastische Erziehung der griechischen Jugend beziehen. Rechts von der Statue steht am Fuße des Sessels eine antike Bücherkapsel mit Rollen, deren eine die Stiftungsurkunde der Universität mit dem großen königlichen Insiegel repräsentirt.

Während das Denkmal Wilhelm von Humboldts in allem Beiwerk und in der plastischen Gestaltung desselben vom klassischen Geiste erfüllt ist, spricht sich in demjenigen Alexanders der realistisch-empirische Charakter der modernen Naturforschung aus. Der Gelehrte sitzt auf einem Felsblock, an welchen sich Steintafeln, Farren und der Erdglobus als Symbol für den Verfasser des Kosmos lehnen, der in hohem Alter dargestellt ist, wie ihn die lebende Generation allein noch gekannt hat. In der Rechten hält er eine Pflanze, auf welche er sinnend blickt. Es ist nicht zu leugnen, daß der Kopf des Greises und seine Körperhaltung der Kunst des Bildners nicht so günstig sind, wie es bei seinem Bruder der Fall ist. Begas hat durch eine malerische Drapirung des Mantels zu erreichen gesucht, was die Wirkung des Kopfes allein nicht zu erzielen im stande war. Der Sockel ist nur mit zwei Reliefs geschmückt, welche in dem freien malerischen Stile und in der reichen üppigen Formengebung der italienischen Frührenaissance gehalten sind; starke Ausladungen verbinden sich mit flachen Erhebungen zu einem reizvollen Wechselspiel. Die ruhende Gestalt der Natur auf dem einen Relief, eine nackte, von zwei Kindern umspielte Frau, darf sich der herrlichen Figur der lyrischen Poesie vom Begas'schen Schillerdenkmal an die Seite stellen. Das andere Relief symbolisirt dann die Verdienste Alexander von Humboldts um die wissenschaftliche Forschung durch Genien und Frauengestalten.

Der große Platz, in welchem die die preußische Geschichte wiederspiegelnde Straße vom königlichen Schloß bis zum Brandenburger Thore gipfelt, hat durch diese Denkmäler einen neuen würdigen Schmuck erhalten, durch den zugleich die Fürsorge der preußischen Herrscher für die Künste des Friedens auf das glänzendste dokumentirt wird. Ein neues Glied ist damit in die lange Reihe der historisch wie künstlerisch gleich bedeutenden Kette von Monumenten eingereiht worden. Nur der Platz zwischen dem Palais des Kaisers Wilhelm und dem Opernhause ist noch frei. Es kann keinem Zweifel mehr unterliegen, daß dieser Platz für das Denkmal desjenigen aufbewahrt bleibt, welcher den Schlußstein zu dem Gebäude vaterländischer Größe gelegt hat.

Adolf Rosenberg.

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

IX.

Simon Frisius.

Dieser vorzügliche Stecher aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts soll nach Immerzeel im Jahre 1580 zu Leeuwarden geboren sein. Im Jahre 1614 trat er in die Haagsche St. Lucas-Gilde. (Archief, III.) Ich kann Folgendes von ihm nachweisen:

Am 17. April 1614 erklärt Symon Weynouts Frisius, „plaetsnyder“, daß er von Cornelis Bouwensz, Zimmermeister, ein Haus gekauft habe in der Vlamingstraße, an der Südseite, grenzend östlich an Arent Bartolomeesz van Gils, südlich an Lodewyck Gerritsz van der Schenck, westlich an Jacob Gerritsz van der Spyck etc., für 2500 Carolus-Gulden, und zwar 600 Gulden comptant; die übrigen 1900 Gulden behält der Verkäufer als Hypothek auf dem Hause, wofür Frisius ihm jährlich 118 Gulden und 15 Stüber Zinsen zu zahlen verspricht.

Im Jahre 1623 scheint Frisius schon bedeutend vermögender geworden zu sein. Am 2. Januar 1623 wird das Haus des armen Adriaen Fredericxsz van Ouwendyck, beelthouder (Bildhauer), gerichtlich verkauft. Käufer ist der „ehrsame Symon Vrisius“, welcher verspricht, die Kaufsumme, 4350 Carolus-Gulden, sofort (in 14 Tagen) zu bezahlen. Dieses Haus stand südlich vom neuen „Groenmarckt“ an der „Warmoesstraet“. In der That finde ich im „Register van den 500en Penning“ von 1627: De groenmarckt aen de Oostsyde en daer ontrent (und dort in der Umgebung) Simon Frisius auf 20 Gulden taxirt, was auf ein Vermögen von über 10 000 Gulden schließen läßt,

eine für diese Zeit recht anständige Summe. Er scheint jemand bei sich als Mieter gehabt zu haben, der noch reicher war; denn darunter steht: Mr. Jan van Baerlant, Advokat, wegen seiner Besitzungen von mütterlicher Seite 40 Gulden; wohnt bei dem genannten Frisius.

Dieser muß das Haus erst kurz vorher bezogen haben, denn in einem „Cohier vom Herdstätten-Gelde" vom gleichen Jahre 1627 steht dasselbe Haus als vermietet an Herrn Gouterius, Besitzer Simon Frisius. Nicht lange sollte dieser mehr darin wohnen. Im „Cohier van den 200en Penning" von 1628, also ein Jahr später, sehen wir das Haus bewohnt von der Witwe von Symon Frisius, die 28 L. 15 s. bezahlen mußte, was auf ein Vermögen von kaum 6000 Gulden hinweist. — Im Jahre 1636 lebte die Witwe noch und kaufte sich ein Grab in der Klosterkirche.

Es scheint, daß Frisius im Jahre 1621 eine längere Reise gemacht hat. In den „Dachboucken" des Haagschen Magistrats finden wir am 21. Januar 1621 diese Notiz:

Anstatt des Symon Frisius, früheren Kapitäns unter der blauen Fahne (eine Kompagnie der Schützen), der gebeten hat, von dieser Pflicht enthoben zu sein, da er sich auf lange Zeit ins Ausland begeben will, ist gewählt worden zum Kapitän: Albert Claesz Ravesteyn. (Dieser Ravesteyn gehört nicht zur Familie des Malers.)

Ausstellung alt-orientalischer Stoffe im Österreichischen Museum.

Wien, im Mai 1883.

Im vergangenen Winter herrschte in einigen Räumen des Museums am Stubenring eine besonders lebhafte, wenn auch geheimnisvolle Thätigkeit. Sorgsam bewacht und nur wenigen Eingeweihten sichtbar, wurden dort textile Schätze von ihrem tausendjährigen Moder befreit. Herr Theodor Graf, ein Wiener Kaufmann und der Besitzer des berühmten Susandschird-Teppichs aus dem 14. Jahrhundert, des Prachtstückes, welches von Professor Karabaček vor zwei Jahren publizirt und das damals auch in der Zeitschr. f. bild. Kunst eingehend gewürdigt wurde, hatte seine jüngsten Erwerbungen an alten Stoffen aus Ägypten zum Zwecke der Sichtung und Ausstellung ins Museum schaffen lassen und war im Verein mit dem genannten Orientalisten und Numismatiker bemüht, die Stoffe zu säubern, aufzuspannen und zu studiren, unbekümmert um die Wolken von Bakterien, welche beim leichtesten Luftzug von den moderigen Resten aufwirbelten. Der Überraschungen gab es bei dieser Arbeit die Fülle. Erst kleine Reste, die durch Erhaltung der Textur und der Farbe Staunen erregten, einstweilen aber hinsichtlich ihrer Entstehungszeit rätselhaft bleiben mußten; dann Stoffe mit wohlerhaltenem Ornament, welches Vermutungen über ihre Provenienz nahe legte; endlich Gewebe und Stickereien mit Schriftzeichen und Marken, so daß über die Periode und Nationalität, welcher die kostbaren Reste angehören, in den meisten Fällen weiter kein Zweifel bleiben konnte. Um das Resultat der Studien gleich vorwegzunehmen: die Grafschen Stoffe stammen aus der griechisch-römischen Zeit Ägyptens, jener Zeit nach dem Untergange des Pharaonentums, in welcher sich erst klassischer, dann islamitischer Einfluß geltend machte und in der Ägypten nach und nach gänzlich dem Mohammedanismus anheim fiel. Ein Leichenfeld, dessen genauere örtliche Bestimmung vorsichtshalber nicht bekannt gegeben wird, ist der Fundort der reichen Schätze, die nun seit mehreren Wochen wohlgeordnet im Österreichischen Museum zur Schau gestellt sind. Am Abende vor der Eröffnung der Ausstellung hielt Professor Karabaček einen Vortrag über die neuentdeckten Stoffe und über den gleichfalls vor kurzem (1877/78) gemachten Papyrus-Fund von El Faijûm. Der Vortrag ist im Druck erschienen[1]) und bietet mir wichtige Angaben für den nachstehenden Bericht. Auch der am 1. Mai ausgegebene, gleichfalls von Karabaček verfaßte Katalog enthält so viele bedeutende Mitteilungen, daß ich darauf, als ergiebige Quelle, nur dankbar hinweisen kann.

Die Ausstellung ist so angeordnet, daß der Blick zunächst auf die gröbsten und einfachsten Stoffe fällt und daß die ansteigenden Nummern zu immer komplizirteren Geweben führen. Zuletzt finden wir zahlreiche Proben aus dem Papyrus-Funde ausgebreitet, welche zu beurteilen dem Philologen zukommt, die also hier nicht besprochen werden.

Unter den groben Stoffen müssen jedermann alsbald die Nummern 3 und 4 ins Auge fallen. „Cannelirtes Hanfgewebe (arabisch: mahfûr)" sagt der Katalog. Wie grob auch das Gewebe sein mag, so interessant ist doch seine Technik. Es folgen Stoffe, die mit einfachen Stickereien verziert erscheinen, bald aber auch Stoffreste und Borten, welche in wahrer und echter Gobelinstechnik ausgeführt sind. Es ist klar, daß uns in dem Vorkommen solcher Arbeiten in so früher Zeit (die ausgestellten Stoffe werden von Karabaček in die Zeit vom 3. bis etwa zum 9. Jahrh. versetzt) eine hochinteressante Thatsache vorliegt, welche um so wichtiger erscheinen muß, als man bis auf die allerletzten Jahre der Meinung war, die Gobelins- oder Hautelissetechnik

1) Die Theodor Graf'schen Funde in Ägypten, von Prof. Dr. Jos. Karabaček. Wien, Verlag des Österreichischen Museums. 1883. 8.

sei französischen und viel späteren Ursprungs. Noch Guiffrey (in der Histoire générale de la Tapisserie) läßt die genannte Technik in Frankreich im 13. Jahrhundert erfunden werden. So hielt man es, bis Karabaček in seinem bekannten Werke über den Grafschen Susandschird-Teppich [1]) aus gelehrten Gründen von einer orientalischen Herkunft der tapisserie de haute-lisse sprechen konnte. Müntz ist in seiner unlängst erschienenen Tapisserie der Ansicht Karabačeks gefolgt. [2]) Heute bedarf es keiner gelehrten Gründe mehr; man hat in der Grafschen Ausstellung Gelegenheit, die unwiderleglichen Beweise für das frühere Vorkommen der Gobelinstechnik außerhalb Frankreichs mit eigenen Augen zu sehen. Gerade in diesem, vielleicht wichtigsten Teile der Stoffausstellung sind Proben von bester Erhaltung sehr zahlreich zu finden.

Sehr merkwürdig sind ferner die Reste einer Frauen-Tunika aus Byssus, „dem köstlichsten und berühmtesten Florgespinnst der alten Welt". (Katalog, S. 8, 9). „Unser Byssusgewand gehörte zweifelsohne einer vornehmen Dame, deren langes, schwarzes Haupthaar, zum Zeugnis dessen in den feinen Maschen des Gespinnstes gefangen, hieher gelangte."

Ebenso mannigfach wie die verschiedenen Zweige der Technik, die uns auf der Ausstellung begegnen, sind die dort repräsentirten Arten von Gewändern und von Ornamenten. Hemden, Unterkleider, Überwürfe in einfachen und reichverzierten Proben, Mützen u. a. m. fesseln unseren Blick. Plüschartige Stoffe, genetzte Stücke und die zahlreichen eingestickten oder aufgenähten Gobelinsborten lassen auf eine hochentwickelte Textilindustrie schließen.

Auch die Ornamentik ist von großer Mannigfaltigkeit. Auf vielen der Stoffe finden wir (in verschiedener Technik ausgeführt) ein Blattornament, das mehr oder weniger an die Pique auf den neueren Spielkarten erinnert (besonders zu beachten Nr. 76, 202 und 403 bis 405). Daß sich dieses Ornament auch auf Darstellungen von Gewändern findet, beweisen die Miniaturen in dem byzantinischen Manuskript (Paris, Bibl. Nat. Coislin 79), welches für den Kaiser Nikephoros Botaniates (1078—1081) geschrieben worden ist. [3])

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

—x. **Neue Publikationen von Jules Rouam in Paris.** Der rührige Verleger der Zeitschrift L'Art hat vor kurzem drei neue Prachtwerke publizirt, deren vortreffliche typographische Ausstattung auf gleicher Stufe steht mit dem Reichtum ihres künstlerischen Schmuckes. Es sind dies: Paris pittoresque von M. A. de Champeaux und F. E. Adam, mit welchem Bande eine großartig angelegte Kollektion von künstlerisch ausgestatteten Beschreibungen größerer französischer Städte eröffnet wird, ferner: A travers Venise von Jules Gourdault, ein Werk, welches uns ein interessantes Bild von allen Herrlichkeiten der Lagunenstadt darbietet, und endlich eine Arbeit aus der Feder Ernst Chesneau's unter dem Titel: Les Artistes anglais contemporains, auf welches wir später zurückkommen werden.

—x. **Der Schädel Raffaels.** Den Festschriften, welche bei Gelegenheit des Raffaeljubiläums publizirt und in der Kunstchronik erwähnt wurden, ist noch eine Abhandlung des bekannten Anthropologen und Präsidenten des Rheinischen Altertumsvereins Prof. H. Schaaffhausen in Bonn anzureihen. Sie führt den Titel: Der Schädel Raffaels, (Bonn, Max Cohen & Sohn) und giebt in eingehendster Weise die Resultate der Beobachtungen und Messungen, welche der Verfasser im Jahre 1882 am Schädelabguß Raffaels, im Besitze der Congreg. dei Virtuosi al Panteon, vorgenommen hat. Wir begnügen uns nur einzelne interessante Punkte hervorzuheben Raffael besaß ein schiefgestelltes Nasenbein, ähnlich wie Schiller. Mehrere Merkmale des Schädels erinnern an das weibliche Geschlecht, so daß, „wenn das Grab Raffaels nicht sicher festgestellt war, ein Zweifler fragen könnte, ob dies den wirklich Raffaels Schädel sei, ob nicht etwa der seiner Braut, der nahe seiner Gruft bestatteten Maria Bibbiena uns vorläge." Der Horizontalumfang des Schädels beträgt nur 502 mm. Dem würde ein Schädelvolumen von 1343 ccm entsprechen. Im Verhältnis zu den Schädeln anderer berühmter Männer und insbesondere Bonner Gelehrter, die der Verfasser selbst gemessen hat und namentlich anführt, erscheint Raffaels Schädel auffallend klein. Der Verfasser ist geneigt, in demselben Spuren des umbrischen Rassentypus zu erkennen. Der gelehrten Abhandlung sind zwei Abbildungen des Raffaelschen Schädels beigegeben.

x.— **Von Rosenbergs Geschichte der modernen Kunst** ist wieder eine neue Lieferung erschienen (Leipzig, Grunow). Der Inhalt dieser dritten Lieferung bildet die Fortsetzung des zweiten Abschnittes der Geschichte der französischen Malerei von 1852 bis 1882 und behandelt die Schulen Meissoniers, Cabanels und Gérôme's, ferner Fromentin und Gleyre.

* **Neue Baedeker.** Das allbekannte „rote Buch", das dem deutschen Reisepublikum die Welt erobern hilft, hat schon lange das Anrecht darauf, auch in einer Fachzeitschrift für bildende Kunst mit Ehren genannt zu werden. In fast allen seinen Teilen, speziell in den Handbüchern für Italien und die Niederlande, sind nicht nur die Denkmäler und Museen eingehend berücksichtigt, sondern ein Bonner und ein Leipziger Professor eigens dafür gewonnen, dem reisenden Kunstfreunde das zu seiner Vorbereitung Notwendige in übersichtlichen Einleitungen mit Anmut und Würde vorzutragen. Die voriges Jahr erschienene zehnte Auflage des dreibändigen „Italien" zeugt in erfreulicher Weise für die dauernden und erfolgreichen Bemühungen in dieser Richtung. Jetzt ist auch Griechenland, die Urheimat unserer europäischen Kunst, in die Reihe der Baedekerschen Reisehandbücher eingetreten. Ein glückliches Zusammentreffen mit dem endlichen Schluß der Conférence à quatre, welcher uns den direkten Eisenweg über den Balkan bis an das griechische Meer in nahe Aussicht stellt! Nach der Einrichtung des Buches, welche ganz nach dem bewährten Muster der übrigen Teile getroffen ist, könnte man sich denken, das Reisen in Griechenland sei so bequem, wie bei uns zu Lande, und jedenfalls wird das Baedekersche Buch mächtig dazu beitragen, daß wir uns dem ersehnten Ziele nähern. Auch dieser Teil beruht wiederum vollständig auf persönlicher Anschauung. Der Text rührt im wesentlichen von Dr. Lolling her, welcher das Land durch zehnjährigen Aufenthalt und zahlreiche Reisen genau kennt. Den Abschnitt über Olympia haben Dr. Dörpfeld und Dr. K. Purgold gearbeitet, beide von den dortigen Ausgrabungen rühmlich bekannt; letzterer steuerte auch andere archäologische und museographische Details bei. Die kunsthistorische Übersicht in der Einleitung stammt aus der bewährten Feder Reinh. Kekulé's. Aufgefallen ist uns, daß die geschichtlichen Daten

1) Die persische Nadelmalerei Susandschird. Leipzig, Seemann. 1881.

2) Vergl. den obenerwähnten Vortrag von Prof. Karabaček. (S. 43.)

3) Vergl. Woltmann-Wörmann, Gesch. d. Mal. I. S. 221—223.

dieser Einleitung mit den Details im Buche selbst nicht immer übereinstimmen (z. B. bei der Chronologie des Parthenon); das sollte vermieden oder doch kurz motivirt werden. Außer einer Anzahl trefflicher Kiepertscher Karten enthält das Buch unter anderen Beilagen ein hübsches Panorama von Athen und eine Übersichtstafel der griechischen Säulenordnungen. Da selbst dieses ABC der Formenlehre noch immer in unsern gelehrten Schulen keine allgemeine Aufnahme gefunden hat, muß man die Beigabe mit Dank begrüßen; die korinthische Ordnung (vom Lysikratesdenkmal) erheischt jedoch für die nächste Auflage einen geschulteren Zeichner. — Vor kurzem ist auch der Band „Rußland" ausgegeben worden, gewiß höchst erwünscht für die zahlreichen fürstlichen, diplomatischen und publizistischen Moskaupilger unserer Tage. Er enthält ebenfalls manches den Kunstfreund und Kunsthistoriker interessirende Detail. Die Notizen über die Galerie der Eremitage lieferte Dr. W. Bode in Berlin.

Nekrologe.

Rgt. **Julius Severin †.** Am 19. Mai schied in München ganz unerwartet der Genre- und Landschaftsmaler Julius Severin aus dem Leben. Er hatte sich frühzeitig der Kunst, namentlich dem heiteren Genre und der idyllischen Auffassung der landschaftlichen Natur, zugewendet. Einen eigentlichen Kunstunterricht hatte er nie genossen, war vielmehr im strengsten Sinne des Wortes sein eigener Lehrer. Seine Leistungen fanden wohlverdiente Anerkennung. Seine letzte Arbeit war für die internationale Kunstausstellung bestimmt, blieb aber unvollendet: sie zeigt eine köstliche Kindergruppe in blühender Frühlingslandschaft. Severin war der Sohn eines jetzt in Cannes wohnenden Arztes und am 29. April 1840 in Rom geboren, wo seine Eltern damals vorübergehenden Ausenthalt genommen. Er kam das erste Mal im Jahre 1865 nach München, wo er sich seit 1870 ständig aufhielt.

Todesfälle.

J. E. **Der Herzog von Ripalda**, Besitzer der berühmten Villa Farnesina in der Via Lungara, welche er erst in jüngster Zeit dem Publikum wieder zugänglich machte, ist am 23. Mai in Rom gestorben.

Kunsthistorisches.

J. E. **Römische Ausgrabungen.** In der Sitzung der Accademia dei Lincei in Rom vom 20. Mai berichtete der Generaldirektor der italienischen Ausgrabungen, Professor Fiorelli, über die letzten Ergebnisse der unter seiner Amtsleitung gemachten Funde. In Rom fand man zwischen der jetzigen Via Principe Amadeo und Via Napoleone III (also in der Gegend ungefähr, wo sich die Trophäen des Marius befinden) eine Statue Pluto's mit Cerberus, in der ursprünglich für dieselben bestimmten Nische; in einer anderen Nische entdeckte man eine Isisstatue, beide aus griechischem Marmor. Wichtig ist ferner die Auffindung einer Nebenstraße der berühmten Via Appia auf einem Grundstücke der Gebrüder Lugasi, etwa bei dem vierten Meilensteine. Diese Nebenstraße verband die Via Appia mit der Via Lanuvina und diente offenbar, wie sich aus auf beiden Seiten vorgefundenen Fundamenten ergiebt, ebenfalls als Gräberstraße. — Auch in Tivoli wurden in jüngster Zeit einige neue Funde gemacht, über welche noch keine authentischen Berichte vorliegen.

Preisverteilungen.

⊙ **Die große goldene Medaille der Berliner Kunstausstellung** ist, wie wir hören, durch die Abstimmung der Mitglieder des Senats und der übrigen stimmberechtigten Mitglieder der Jury dem Porträtmaler Emile Wauters in Brüssel zugesprochen worden. Derjenige deutsche Bildnis- und Geschichtsmaler, welcher auf Grund eines meisterhaften Frauenbildnisses die erste Anwartschaft auf die große Medaille hatte — Knaus besitzt dieselbe schon lange —, erhielt nur acht Stimmen, während 15 erforderlich sind.

Personalnachrichten.

Der Bildhauer Reinhold Begas zu Berlin ist zum stimmfähigen Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

*** **Die Bildhauer Erdmann Encke und Paul Otto** und der Historienmaler Friedrich Geselschap haben vom Könige von Preußen das Prädikat Professor erhalten.

J. E. **Professor Carlo Lodovico Visconti** wurde zum Direktor der päpstlichen Museen und Galerien ernannt, an Stelle des jüngst verstorbenen Bildhauers Jacometti.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Es war in der Nacht des 21. Juni 1791, als Ludwig XVI. mit seiner Familie auf der Flucht zur Landesgrenze von dem Postmeister Drouet von St. Menehould erkannt und auf dessen Veranstaltung im Städtchen Varennes in Haft genommen wurde. Die hochtragische Scene seiner Verhaftung hat ein junger Künstler, Otto Hierl-Deronco, ein begabter Schüler von Wilhelm Diez, zum Gegenstand eines Bildes gemacht. Der König, seine Gemahlin und beiden Kinder sind ausgestiegen, und sie stehen, beleuchtet vom Scheine einer Laterne, die Drouet dem Könige vor das Gesicht hält, unter der auf den Generalmarsch herbeigeeilten bewaffneten Volksmenge, welche die Pferde anhält und ausspannt. Der anbrechende Morgen schaut unheimlich auf die Scene, deren furchtbare Bedeutung sich dem Beschauer unabweislich aufdrängt. Neben der überzeugenden Wahrheit derselben ist es die glücklich abgerundete Komposition und das treffliche Kolorit, was dem Bilde die Aufmerksamkeit der Kenner zuwendet. — Außerordentlichen Erfolg hat Claus Meyer, dessen Namen vor etwa einem halben Jahre zum erstenmale genannt wurde, als er sein „Holländisches Genre" gemalt, mit seinem neuesten Bilde „Aus einem Beguinenkloster" errungen. In einer schmucklosen Stube mit beschränkter Aussicht auf einen Hofraum hat sich eine Anzahl von Nonnen bei der Handarbeit zusammengefunden — ein Stoff, so einfach wie möglich. Der Künstler aber hat ihm durch die treffliche Individualisirung der einzelnen Figuren, durch die köstliche Wahrheit der Gesamterscheinung, hauptsächlich aber durch den wundersamen Reiz seiner Sonnenlichtreflexe einen unwiderstehlichen Zauber verliehen. Claus Meyer ist bei den alten Niederländern in die Schule gegangen; was er schafft, ist gleichwohl sein volles und ganzes Eigentum. Eine Parkpartie mit einer lesenden jungen Dame von Carstens hält die Mitte zwischen Genre und Landschaft und erfreut durch eine harmonische Stimmung; v. Gietl brachte eine Ebene mit deutschen Pappeln und eine andere mit einem seichten Wässerchen, durch das eine Rinderherde zieht. Beide sind von vortrefflicher Linear- und Luftperspektive. F. C. Mayers (Nürnberg) „Aus dem Dom in Halberstadt" muß dem Besten beigezählt werden, was im Fache der Architekturmalerei bisher geleistet worden. Zeichnung und Kolorit stehen auf gleicher Höhe. G. Knorr ist es vorzüglich gelungen, in seinem „Am Hintersee bei Regen" die Stimmung des Momentes wiederzugeben. L. Meixner brachte wieder ein paar seiner poetischen Mondscheinbilder: „Meeresküste" und „Dorfpartie", denen sich ein anderes von Conrad Wimmer anreihte. Berningers „Küste von Algier" und „Partie bei Sorrent" sind in so kolossalen Maßverhältnissen ausgeführt, daß sie in den Räumen des Kunstvereins nicht vollkommen genossen werden können. Besondere Aufmerksamkeit erregt namentlich das zweitgenannte Bild: es scheint mit flüssigem Sonnenschein gemalt. Fräulein Vilma Parlaghy stellte das Bild eines hiesigen Kunstschriftstellers aus, das, abgesehen von dem ersten Erfordernis eines Porträts, der Ähnlichkeit der äußeren Formenerscheinung, sich durch geistreiche Auffassung auszeichnet. Der breite, energische Vortrag verrät in keiner Weise die zarte Hand einer jungen Dame, die sich erst vor ein paar Jahren der Kunst zugewendet.

* **Peter Tetar van Elven**, der geschätzte holländische Architektur- und Landschaftsmaler, hat gegenwärtig im Wiener Künstlerhause eine Anzahl von Reisestudien aus den verschiedensten Gegenden Europa's, Asiens und Afrika's ausgestellt, welche durch die Mannigfaltigkeit der Motive und der Technik Interesse erregen. Von der einfachen, schwarz getonten Zeichnung bis zum farbigsten Aquarell, von der Tageshelle unserer mittleren Zone bis zu dem Zauber einer

Nacht in den Tropen sind alle Abstufungen des Lichts und der Stimmung vertreten. Wo der Künstler eine von feiner Empfindung getragene Naturstimmung mit den einfachsten Mitteln wiedergiebt, da ist er am glücklichsten, z. B. in den Kreidezeichnungen aus französischen und deutschen Städten. Unter den Aquarellen ragt der „Abend in einer Karavanserei" durch Feinheit des Tons, die Ansicht von Jerusalem durch Größe hervor. In manchen Ansichten aus dem Orient artet die Farbigkeit in Buntheit aus. Auch mehrere figürliche Kompositionen und einige charakteristische Porträtstudien befinden sich in der Sammlung. Der Gesamteindruck ist ein zu wenig gleichartiger, um wirklich bedeutend genannt werden zu dürfen.

y. — **Für die Louvresammlung** hat die französische Regierung das bekannte, angeblich von Raffael gemalte Bild: „Apollo und Marsyas", welches sich seit über dreißig Jahren im Besitze des Herrn Morris Moore (zuletzt in Rom) befand, für 200 000 Francs angekauft.

J. E. **Die internationale Kunstausstellung in Rom**, welche ursprünglich am 30. Mai geschlossen werden sollte, wurde bis zum 30. Juni verlängert.

Vermischte Nachrichten.

— n. **Der Dresdener Kunstgewerbeverein** hat am 29. Mai die von ihm errichtete Kunstgewerbehalle in Gegenwart des Königs und der Königin von Sachsen feierlich eröffnet.

— **Die Wandmalereien im Zeughause zu Berlin** werden in der Herrscherhalle durch die Anton v. Werner übertragene Darstellung der Krönung Friedrichs I. zum ersten Könige Preußens ihren Abschluß finden. Für den künstlerischen Schmuck der Feldherrnhalle, welche für größere geschichtliche Momente 18 Felder zur Verfügung hat, sind von der Kommission zunächst folgende Wandmalereien in Aussicht genommen: 1) eine Episode aus der Schlacht von St. Privat, von Professor Bleibtreu; 2) die Schlacht von Turin unter Fürst Leopold von Anhalt-Dessau, von Professor Knackfuß; 3) die Schlacht von Fehrbellin, von Professor Janssen; 4) der Marsch der Brandenburger über das gefrorene Haff, von Professor Simmler; 5) die Begegnung des Kaisers und des Kronprinzen vor Sedan, von Professor Hünten; 6) die Übergabe des Briefes Napoleons III. durch General Reille an Kaiser Wilhelm vor Sedan, Darstellung von Professor Steffeck. Die Skizzen zu diesen sechs Wandgemälden sind dem Kaiser zur Genehmigung unterbreitet.

Das kaiserlich deutsche archäologische Institut in Rom beging am 20. April in herkömmlicher Weise durch eine feierliche Sitzung den Jahrestag der Gründung Roms, zugleich denjenigen seiner eigenen Stiftung. Zuerst besprach Herr Lanciani die Topographie der neunten Region des alten Rom, welche sich vor den anderen namentlich durch ihre zahlreichen und ausgedehnten Säulenhallen auszeichnete, — eine Eigentümlichkeit, welche ihre Erklärung in der völlig ebenen Beschaffenheit ihres Terrains finde. Hier, in der Tiberebene, seien fast alle bedeutenderen Gebäude durch Säulenhallen verbunden; in republikanischer Zeit eine Seltenheit und nur praktischen Zwecken dienend, seien sie seit Augustus recht eigentlich Mode geworden. In einem Zeitraume von zwanzig Jahren habe sich das ganze Marsfeld mit ihnen bedeckt, das Beispiel aber des Augustus und seiner Freunde und Höflinge habe Nachahmer gefunden bis in die Zeiten des späten Kaisertums. Der Vortragende zählte die vorzüglichsten Anlagen dieser Art auf, und besprach dann in eingehender Weise diejenigen unter ihnen, welche durch neuere Ausgrabungen oder durch Entdeckungen von Dokumenten früherer Jahrhunderte in letzter Zeit besser bekannt geworden sind. Zu jenen gehören namentlich die Portikus der Argonauten mit dem Neptunstempel, bekannt durch die Relieffiguren von Provinzen und Trophäen, welche teils früher, teils in den letzten Jahren ausgegraben wurden; zu diesen die dem Diokletian und Maximian zugeschriebenen Säulenhallen in der Nähe des Pompejus-Theaters, durch Inschriften als porticus Jovia und Herculea bezeichnet und von Herrn Lanciani mit der Wiederherstellung jenes Theaters selbst in Verbindung gebracht. Die Kürze der Zeit verhinderte ihn, des näheren auf die Erläuterung der pompejanischen Gebäudegruppe einzugehen; vielmehr beschränkte er sich darauf, ein Fragment des kapitolinischen Stadtplanes zu besprechen, welches zwei Tempel, einen runden Peripteros und einen rechteckigen Hexastylos Peripteros, zur Anschauung bringt, welche bisher noch nicht richtig untergebracht worden sind. Er zeigte, daß sie der Ostseite der porticus Pompeianae angehören. Der runde Tempel sei im Hofe des Klosters von S. Nicolo a Cesarini noch jetzt vorhanden und werde nächstens, bei Gelegenheit der Verlängerung der Via Nazionale, freigelegt werden; der rechteckige sei noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Sangallo aufgenommen und beschrieben, wahrscheinlich aber bei dem Bau der Kirche S. Nicolo zu Grunde gegangen. Herr Lanciani schloß mit einer lebendigen Schilderung der Garten- und Villenanlagen, welche das alte Rom einerseits vom Pincio über den Esquilin bis nach Sa. Croce, anderenteils am Janiculus umgaben, aber diese Anlagen seien weder im hohen Sommer, noch im kalten Winter benutzbar gewesen. Um den Einwohnern Spaziergänge für jede Jahreszeit zu verschaffen, dazu seien die Säulenhallen angelegt worden; in diesen habe man das Marsfeld von einem Ende bis zum anderen durchwandern können. Der Vortragende wies die gewaltige Ausdehnung dieser Anlagen durch eine Berechnung ihres Flächeninhalts nach, beschrieb dieselben den Angaben der alten Schriftsteller gemäß und behandelte sodann ausführlicher die Nachrichten, welche uns über Wiederherstellungen oder Neubauten in der späten Kaiserzeit erhalten sind, indem er namentlich bei den unter Gratian, Valentinian und Theodosius erwähnten porticus maximae verweilte. Nach seiner Ansicht erbauten diese Kaiser allerdings einen Säulengang, der von dem pompejanischen bis zum pons Aelius führte und mit dem Triumphbogen von S. Celso endigte; dazu gehörige Säulen seien im Jahre 1880 gefunden worden. Außerdem aber hätten jene Kaiser die vorhandenen älteren Säulenhallen durch neue mit einander verbunden, und porticus maximae sei der Name geworden für den ganzen Komplex von Säulengängen, welche vom pons Aelius bis an die porta Ostiensis führten — eine Ansicht, welche übrigens bereits einmal von Herrn de Rossi ausgesprochen sei. Den mit vielem Beifall aufgenommenen Erörterungen Herrn Lanciani's folgte ein Vortrag des ersten Sekretärs des Instituts, Professors Henzen, über ein vor kurzem in das Ungarische Nationalmuseum zu Pest aufgenommenes Militärdiplom. (Münch. Allg. Zeitg.)

*** **Beleuchtung des Parthenon.** Nach eine Mitteilung der „Building News" hat der englische Architekturhistoriker Fergusson neuerdings ein Modell vom Parthenon in $1/40$ der natürlichen Größe anfertigen lassen, um durch dasselbe seine Vermutung über die Beleuchtung der Cella klar zu legen. Als Gründe gegen die übliche Annahme einer unmittelbaren Hypäthral-Beleuchtung führt er an: die Unmöglichkeit eines Abschlusses gegen Regen, die unschöne Unterbrechung des Dachfirstes und die Ungleichheit der Beleuchtung durch das unmittelbare Sonnenlicht, wobei die künstlerische Wirkung der Götterbilder erheblich beeinträchtigt sein würde. Diese Übelstände will Fergusson durch Anordnung eines Seitenoberlichtes über der oberen inneren Säulenstellung vermeiden. Das durch die Dachöffnung eindringende Regenwasser soll dabei auf der Decke der oberen Seitenschiffhallen nach dem Pteron abgeleitet werden, während in einem dritten Säulenstockwerk das Licht durch vergitterte Öffnungen in die Mitte der Cella einfällt. Die Wirkung der in dem erwähnten Modell in dieser Weise angeordneten Beleuchtung soll eine sehr gute sein

* **Professor Rudolf Weyr in Wien** hat kürzlich für den Bau des neuen Burgtheaters ein großes dekoratives Bildwerk vollendet, welches durch die Lebendigkeit seiner Komposition und die virtuose Ausführung ein neues glänzendes Zeugnis für die Begabung des jugendlichen Meisters ablegt. Es ist ein Fries, welcher sich an der Fassade des Gebäudes gegen die Ringstraße zu, in einer Höhe von 78 Fuß über dem Boden, als Schmuck der Attika hinzieht und 45 gegen 5 Fuß hohe Relieffiguren enthält, die eine Fläche von etwa 6 Fuß Höhe und 60 Fuß Länge bedecken. Die Darstellung zeigt den Triumphzug des Bacchus und der Ariadne. Der jugendliche Gott, welcher mit der Geliebten auf seinem Pantherwagen dahinfährt, bildet den Mittelpunkt der Komposition; rechts und links reihen sich die halbgöttlichen Wesen aus seiner Gefolgschaft, Satyrn und Silene, Panisken und Bacchantinnen, und eine Fülle von menschlichen und tierischen Gestalten, von ernsten und heiteren Gruppen an, welche

die Allmacht des Gottes über das gesamte Reich der Natur versinnbildlichen. Da der Fries sich über dem mächtig vorladenden Hauptsims des Baues in einer sehr beträchtlichen Höhe befindet, so mußte natürlich das Relief im Sinne des römischen Stils ein starkes sein, und der Künstler gewann dadurch Raum zu einer malerischen Gruppirung der Massen, die von der mannichfaltigsten Schönheit ist, ohne der Klarheit und Übersichtlichkeit des Ganzen Abbruch zu thun. Wir bemerken deutlich fünf in sich zusammenhängende Hauptgruppen, welche in edlem Rhythmus auf einander folgen und durch Nebenfiguren mit einander verknüpft sind. Die ganze Fläche setzt sich aus 7 großen Blöcken zusammen, deren Aneinanderfügung man jedoch kaum sieht. Der Hintergrund ist gekörnt, die Figuren sind dagegen glatt gearbeitet, um sie auf diese Weise noch entschiedener zur Geltung zu bringen. Das Material ist Istrianer Stein (Mazzano) von blendender Weiße. — Sobald die kolossale Statue des sitzenden Apollon von Kundmann, deren Stücke soeben versetzt werden, auf der Höhe der Fassade aufgestellt ist, dürfte die Enthüllung beider Bildwerke erfolgen.

Zeitschriften.

The Magazine of Art. June.

A Scultor of Heroes: Mark Antokolsky. Von Isaac Pavlovski. (Mit Abbild.) — Scene-painter and actor. Von W. Archer. — Kabyle Jewellery. Von Madeline A. Wallace-Dunlop. (Mit Abbild.) — An Apostle of the Picturesque. Von J. A. Blaikie. — Women at work: The sladegirls. Von Ch. J. Weeks. (Mit Abbild.) — A Heretic picture. Von Julia Cartwright. — The white Horse: A note on Constable. Von Harry V. Barnett. — A French Cathedral City. Von Helen Zimmern. (Mit Abbild.) — Stories in Terra Cotta. Von Cosmo Monkhouse. (Mit Abbild.) — Current Art. (Mit Abbild.) — The Exhibitions.

L'Art. No. 438 u. 439.

Des origines de l'art dans l'antiquité. Von G. Perrot et Chipiez. — La gravure à Milan au XVe et au XVIe siècle. Von Vicomte Henri Delaborde. — Le Salon de 1883. (Fortsetzg.) Von G. Dargenty. (Mit Abbild.) — Aquarellistes français et étrangers, par P. Leroi. (Mit Abbild.) — La gravure et la lithographie au Salon de 1883. Von L. Gauchez. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 576 u. 577.

The Royal Academy. II. u. III. Von E. F. S. Pattison. — Minor exhibitions. — The Griffiths Sale. — The Rossetti Sale. — The Types of Greek Coins. By Percy Gardner. Von C. W. C. Oman. — Notes on Art and Archaeology.

Der Formenschatz. Heft VI.

H. Springinklee, Der heil. Georg. — H. Vogtherr, Säulenkapitäle. — L. Cranach, Standbild Melanchthons. — P. Flötner, Vignetten und Verzierungen. — J. Amann, Titelblatt mit Emblemen des Feuers. — Das kurbayerische Wappen in Bronze von der Façade der Michaelskirche in München. — Tob. Stimmer, Entwurf zu einem Glasgemälde. — Paul Flyndt, Vorlage zu einem reichen Pokal. — Wendel Dietterlin, Sechs Säulenkapitäle. — Stefano della Bella, Friesartige Ornamente und Fratzen. — Jean Bérain, Drei reiche Kandelaber. — Gérard de Lairesse, Amor und Venus. — Charles Eisen, Zwei Ovale mit mytholog. Darstellnngen.

The Art-Journal. No. 30.

A London Breathing place. Von Grant Allen. (Mit Abbild.) — Architecture. Von G. Aitchison. — The National-Gallery. Recent acquisitions. Von H. Wallis. (Mit Abbild.) — The Tenworth Exhibition. Von J. A. Blaikie. — Old College plate at Cambridge. Von A. P. Humphrey. — George Mason. III. — Metal Railings and finials. (Mit Abbild.) — The institute of painters in water colours. (Mit Abbild.) — The last sheaf by L. Leloir. (Mit Abbild.) — The Jones Beqnest to South Kensington Museum. Von G. R. Redgrave. (Mit Abbild.) — The exhibition of the Royal Academy.

Repertorium für Kunstwissenschaft. VI. 3.

Der Maler Antonozzo von Rom und seine Familie. Von A. Bertolotti. — Martha, die Patronin der Hausfrau. Von Dr. B. Riehl. — Zur Charakteristik Cornelis de Wael. Von L. Scheibler. — Ausstellung v. Gemälden ält. Meister in Berlin. — Berichte und Mitteilungen neuer Funde etc. Von W. von Seidlitz.

Revue des arts décoratifs. Nr. 11.

Le Salon des arts décoratifs. Von V. Champier. Mit Abbild.) — L'Art japonais à propos de l'exposition organisée par M. Gonse. Von M. Josse. (Mit Abbild.) — Les éventails d'Abraham Bosse. Von Antony Valadregue. (Mit Abbild.) — Etndes de l'ornement: Les grecques et les méandres. Von J. Passepont. (Mit Abbild.)

Gegenerklärung.

Herr Professor W. Lübke nimmt in Nr. 28 der „Kunstchronik" die von ihm vor einiger Zeit in der Nationalzeitung begonnene Polemik gegen meine „Baustile III" wieder auf, unterläßt dabei aber die von mir deswegen — gelegentlich des Abdruckes seines ersten Artikels im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel" — erlassene Berichtigung (abgedruckt in Nr. 46 des Börsenblattes) des näheren anzuführen, bezw. auf dieselbe sachlich einzugehen. Audiatur et altera pars! Dies sei mir gestattet, auch hier geltend zu machen.

In dem vorliegenden Artikel der „Kunstchronik" erwähnt Herr W. Lübke zunächst [nur ganz kurz] seine früher ausgegebene Parole „Cliché-Schacher", und es liegt für mich hier kein Grund vor, auf diese außergewöhnliche Bezeichnung eines an und für sich ganz gerechtfertigten Verfahrens zurückzukommen, da dasselbe bereits von kompetenter Seite in Nr. 52 des „Börsenblattes für den deutschen Buchhandel" genügende Klarstellung erfahren hat. Herr W. Lübke verbreitet sich des weiteren über die in „Baustile III" stattgefundene Verwendung käuflicher Cliché's aus seinen und J. Burckhardts Werken. Zu der stattgefundenen Verwendung vorhandener, im Buchhandel beziehbarer Cliché's für „Baustile III" war mein Herr Verleger vollkommen berechtigt, weil er diese Cliché's bedingungslos von den Lübke'schen Herren Verlegern ꝛc. angekauft hat und ich zu dieser Verwendung zugestimmt habe. Letzteres geschah lediglich mit Rücksicht darauf, daß dadurch ein wesentlicher Zweck des Werkchens „Baustile III" erreicht werden konnte: möglichste Wohlfeilheit, damit es allen Bautechnikern, auch den weniger bemittelten, zugänglich sein könne. Deshalb mußte von einer fast ausschließlichen Verwendung neuer Holzschnitte, wie solche in „Baustile I" und „Baustile II" stattgefunden hat, abgesehen und auch Illustrationen nach älteren Cliché's aufgenommen werden. Dabei wurden aber letztere nicht als Original-Illustrationen ausgegeben, vielmehr ist deren Natur in der Vorrede genau präcisirt, wie folgt:

„Bekanntlich können diese letzteren (die Illustrationen) heutzutage in einem Werke, wie das vorliegende, nicht mehr sich selbst Zweck sein, sie sollen vielmehr hier nur zur Erläuterung des Textes dienen, auf das Studium von Spezialaufnahmen in größeren Werken hindeuten und zu demselben anregen. Es mußte nun vor allem hierbei dem Umstand Rechnung getragen werden, daß die Illustrationsbeschaffung das vorliegende Werk, welches doch jedem Bautechniker zugänglich sein soll, nicht allzusehr verteuere, daß also von den schon in großer Anzahl vorhandenen und im Verlagsbuchhandel beziehbaren Cliché's für die Abbildungen diejenigen zur Verwendung kommen mußten, welche hierzu geeignet erschienen . . ." Herr W. Lübke kann hiernach nicht berechtigt sein, meine Herrn Verleger und mich, wie geschehen, anzugreifen, und kann höchstens zugegeben werden, daß er in besagter Frage sich an seine eigenen Herren Verleger zu halten und eventuell mit diesen wegen der erfolgten bedingungslosen Abgabe der Cliché's abzurechnen habe.

Der zweite Teil des Lübke'schen Angriffes beginnt mit dem Ausdruck des Unmutes beim Anblick seiner in „Baustile III" wiederverwandten Illustrationen und dem Ausdruck der Freude „anders gearteter Autoren" beim Anblick ihrer Bücher mit „selbständig originaler Ausstattung" und schließt mit der Insinuation, daß er darauf verzichte, mir diese Dinge „klar zu machen". Sein Unmut, gesteigert zum Zorn, hat offenbar den Grund, daß ich mir erlaubt habe, nicht nur Maßstäbe, sondern sogar viele Ergänzungsfiguren (Grundrisse und Durchschnitte) zu den älteren angekauften Illustrationen selbst auf Holz zu zeichnen und im Holzschnitt beigeben zu lassen. Nicht die Maßstäbe allein sind es — Herr W. Lübke nimmt diese mit bekannter Feinheit, indem er mir eine „rührende Naivetät" unterschiebt, aus meiner früheren Erklärung heraus, um meine Erwiderung lächerlich zu machen —, die den fraglichen Zorn hervorgerufen haben, sondern die erwähnten Ergänzungsfiguren, deren etwas mehr als drei in „Baustile III" vorkommen.

Der Schluß des Lübke'schen Angriffes enthält den mir gemachten schweren Vorwurf, daß ich keine selbständigen Studien zu „Baustile III" gemacht habe. Wenn ich mich nun auch damit trösten könnte, daß diesem Vorwurfe jeder über Baustile schreibende Autor aus naheliegenden Gründen leicht ausgesetzt sein kann, so muß ich doch hier das von ihm Vorgebrachte wie folgt richtigstellen. Ich habe nämlich nicht beabsichtigt, in meinem, besonders für Praktiker be-

stimmten Werkchen „Baustile III" das Altstädter Rathaus zu Danzig (welches bekanntlich ein für den vorliegenden Zweck wenig interessanter Backsteinbau der späteren Renaissance, aus ca. 1587, ist) irgendwie zu erwähnen. Nur durch einen einfachen Druckfehler — es muß nämlich auf S. 352 meiner „Baustile III", Zeile 2 von unten nicht Altstädter Rathaus, sondern Rechtstädter Rathaus heißen — hat sich Herr W. Lübke in kaum glaublicher Weise verleiten lassen, alles was ich vom Rechtstädter Rathaus gesagt habe (vorzugsweise Quadersteinbau, der gotischen Zeit entstammend, mit Turmaufbau von ca. 1560, reicher innerer Renaissance-Ausstattung, insbesondere geschnitzten Holzdecken von holländischen und deutschen Künstlern, reichen Wandvertäfelungen in der Sommerratsstube, dem weißen Saal, alles unter Verweisung auf die Aufnahmen in Band IV. von Ortweins „Deutsche Renaissance") so zu interpretiren, als sei damit das Altstädter Rathaus gemeint! Er hat weder auf den ersten Blick noch nach wiederholter Ansicht meiner „Baustile III" erkannt, daß auf S. 352 dieses Buches lediglich der angegebene Druckfehler unterlaufen und auch in das Ortsverzeichnis übergegangen ist, und statt dessen zuerst in der „Deutschen Bauzeitung" (ein Angriff, den ich nicht der Mühe der Abwehr wert gehalten habe) und nun in der „Kunstchronik" mir ein Abschreiben seiner eigenen „Schreib- oder Gedächtnisfehler" untergelegt..... Ich kann danach wohl getrost jedem unbefangenen Leser die Beurteilung überlassen, wer im vorliegenden Falle in eine „Grube gefallen", ob dies meine Wenigkeit, der „ahnungslose Autor", oder Herr W. Lübke, der übereifrige Kunstkritiker, ist.

C. Busch.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.



18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

14. Juni

Nr. 35.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Alte Wandgemälde in Schwaben.

C. v. F. Einem Vortrage, welchen der Landeskonservator Prof. Dr. E. Paulus vor kurzem im Verein der Altertumsfreunde zu Stuttgart gehalten, entnehmen wir folgende Übersicht über die mittelalterlichen Wandgemälde in Württemberg. Dem stetig wachsenden Interesse für die vaterländische Kunst vergangener Epochen und dem regen Eifer für die Wiederaufdeckung ihrer seit Jahrhunderten unter dem „Kalkschleier der Tünche" schlummernden Erzeugnisse ist es zu danken, daß sich in den letzten Jahren die Anzahl der bekannt gewordenen Wandgemälde verdoppelt hat und daß die mehr als 60 bisher wieder aufgefundenen cyklischen und Einzeldarstellungen die Entwickelung der monumentalen Malerei durch vier Jahrhunderte hindurch, vom 12. bis zum 16., vom Frühromanischen bis zum Beginn der Renaissance, zu überschauen gestatten. Und fast jedes Jahr bringt neue Entdeckungen, mehrt den bisherigen Bestand um kostbare Funde.

Dem Beginn der zwölften Jahrhunderts gehören die Gemälde in der Krypta der Klosterkirche zu Alpirsbach und im Chor der St. Ägidienkirche zu Kleinkomburg an, über welche letztere in Nr. 4 der Kunstchronik, Jahrgang 1883 berichtet wurde (s. auch Christl. Kunstblatt, Aprilnummer 1883).

Aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, der Zeit, wo im nördlichen Deutschland Werke von der Bedeutung der Wandgemälde im Dom zu Braunschweig und der Nikolaikapelle zu Soest entstanden, und die, als die Epoche der späteren Hohenstaufen, auch in Schwaben, ihrem Stamm- und Erbland, fortgeschrittenere Werke gezeitigt haben muß, ist bisher nichts aufgefunden worden. Es steht zu hoffen, daß sich in den Ostteilen der Kirchen zu Faurndau und Brenz noch Gemälde aus jener Epoche finden werden.

Dagegen sind aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts mehrere Denkmäler des zu jener Zeit in Schwaben schon vollständig zum Durchbruch gekommenen gotischen Stils erhalten: so die schon seit längerem bekannten Wandmalereien in der alten Sakristei der Marienkirche zu Reutlingen (Martyrium der heil. Katharina, höchst graziös; restaurirt 1840) und in der Kirche zu Kentheim bei Calw (Verkündigung, thronender Heiland, Christus mit Moses, Johannes der Täufer u. a., übermäßig schlanke Gestalten mit großen Köpfen). Ferner der 1881 entdeckte Cyklus in der Friedhofskapelle zu Schelklingen bei Blaubeuren, aus 25 Stücken bestehend: rechts und links vom Chor je ein größeres Bild, Anbetung der heil. drei Könige und die Menschheit auf ihrer Lebensfahrt im Schiffe, an die sich in je zwei Reihen, oben Scenen des Leidens Christi bis zur Auferstehung, unten Darstellungen aus der Legende mit Bezügen auf die darüberstehenden Christusbilder anschließen, — figurenreiche, lebensvolle Kompositionen von noch gewaltsamer Dramatik und einfacher, zum Teil noch kindlicher Zeichnung in breit mit dem Pinsel hingesetzten Umrissen. Endlich die von dem Vortragenden im letzten Sommer im Turmgewölbe der Kirche zu Eschach (bei Gaildorf) entdeckten Gemälde: Christus in der Mandorla mit den vier Evange-

listensymbolen, in ähnlich altertümlicher, aber weicherer Darstellung.

Dem vierzehnten Jahrhundert gehören an: die schon länger bekannten Malereien im sogen. Ehinger Hof zu Ulm, in der 1380 gestifteten Veitskapelle sowie in der Dorfkirche zu Mühlhausen a. Neckar (bei Cannstadt), in der St. Annakapelle zu Kirchheim im Ries (1388 und 1398) und in der Sakristei der Klosterkirche zu Alpirsbach. Sodann die neuerlich aufgedeckten im Turm der Kirche zu Gemmrigheim, in der östlichen Kapelle der Heiligenkreuzkirche zu Gmünd, in der Stadtkirche zu Mengen, im Sommerrefektorium des Klosters Bebenhausen (jetzt königl. Jagdschloß), und insbesondere der ausgedehnte Cyklus von Wand- und Deckenmalereien im Chor der Kirche zu Schützingen bei Maulbronn, entdeckt und restaurirt 1881 und 1882, welche noch viel von dem Charakter der spätromanischen Werke an sich tragen (s. die kurze Notiz darüber in Nr. 13 der Kunstchronik, Jahrg. 1883, sowie die eingehende Beschreibung im Christl. Kunstbl. Nr. 11, 1882).

Viel zahlreicher als aus den vorhergehenden Jahrhunderten sind uns Wandmalereien aus dem fünfzehnten erhalten. Ihrem Charakter nach noch der vorigen Epoche angehörend sind diejenigen im Mittelschiff der Klosterkirche zu Maulbronn, von Magister Ulrich, dem ersten Malernamen an Wandgemälden in Württemberg, aus dem Jahre 1424, (Anbetung der heil. drei Könige, Stiftung des Klosters Maulbronn), die noch viel von dem streng altertümlichen Stil der früheren Zeit an sich haben, wie auch die musizirenden Engel am Gewölbe einer der Kapellen an der Südseite des rechten Seitenschiffes ebendaselbst, Gestalten von außerordentlicher Lieblichkeit. Was dann die nicht bloß der Entstehungszeit sondern auch dem Geiste nach, der sie beseelt, dem fünfzehnten Jahrhundert angehörigen Werke betrifft, so ist nicht zu verhehlen, daß ihr Stil bis etwa zur Mitte des Jahrhunderts merklich sinkt, die Darstellungen wohl lebhaft, realistisch und oft humoristisch, vielfach aber auch handwerksmäßig sind. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hebt sich im ganzen und großen der Stil zu jener Höhe, die das um 1470 gemalte und kürzlich wieder aufgedeckte und unlängst von W. Lübke in der „Zeitschrift“ publizirte Jüngste Gericht über dem Triumphbogen im Ulmer Münster zeigt, „nach Ausdehnung, Entwurf und Schönheit eines der ersten Werke deutscher Wandmalerei. Die reine, ungezierte, harmonische Haltung des romanischen Stiles und seine Feierlichkeit ist wieder gewonnen, dabei ein neues, vielverschlungenes, oft bis zur Leidenschaft gesteigertes Leben, über allem aber eine tiefsinnige Anmut.“ Diese Blüte dauert bis in die Renaissance hinein; dies zeigt z. B. das Wandgemälde der Hospitalkirche zu Stuttgart (1479) ferner die Wand- und Gewölbemalereien im Chor der Kreuzkirche zu Nußdorf (Oberamt Vaihingen), in der Kirche von Weilheim unter Teck (nach 1489), durch Gegenstand und Auffassung bedeutende Darstellungen, unter anderem der berühmte große „Rosenkranz“, — in der Krypta der Klosterkirche und in der Friedhofskirche zu Denkendorf (nach 1462), und die nur erst teilweise aufgedeckten Wandgemälde in der Schloßkapelle zu Kilchberg (bei Tübingen). Außerdem gehören diesem Jahrhundert an die Gemälde in der Katharinenkirche zu Hall, der Ottilienkirche zu Plochingen, der Herrgottskirche zu Creglingen, im Chor der Oberhofer Kirche bei Göppingen, der Alexanderskirche zu Marbach, dem Winterrefektorium zu Bebenhausen, in der Kirche zu Wachendorf (bei Horb), der Spitalkapelle zu Ravensburg, der Kapelle des Weikmannschen Hauses, am Rathaus und aus dem abgerissenen sogen. „Kirchle“ zu Ulm, im Kreuzgang und der daranstoßenden Kapelle zu Blaubeuren und in einer Kapelle der Kirche zu Beuren (Oberamt Nürtingen).

Vom Beginn des sechzehnten Jahrhunderts endlich datiren die Malereien im Refektorium des Klosters zu Lorch, im Turm der protestantischen Kirche zu Kirchheim im Ries, im Chor der Kirche zu Eriskirch, in einem Anbau der Stiftskirche zu Öhringen (der sogen. „Hölle“), im Turm der protestantischen Kirche zu Isny, im Kirchlein zu Mittelroth bei Gaildorf (großes spätgotisches Wandbild der Steinigung des heil. Stephanus) und dem kleinen dreischiffigen Hallenkirchlein zu Effringen (Oberamt Nagold), dessen Gewölbe eine schon ganz in die Renaissance hinüberspielende Dekoration von Blättern, Früchten und Maskenwerk zeigen. Mit dem Eintritt dieser neuen Stilepoche schwindet dann auch die Wandmalerei ziemlich rasch; an ihre Stelle tritt, insbesondere in den prächtigen Grabdenkmälern des 16. und 17. Jahrhunderts, die Schwesterkunst der Bildnerei.

Dies eine flüchtige Übersicht des bisher Aufgedeckten; eben so reich verspricht die Ausbeute der Zukunft zu werden. Denn in manchen Kirchen, wie zu Bronnweiler, Oferdingen und der Dorfkirche zu Mühlhausen a. N., sieht man jetzt schon unter der Tünche die Gestalten der alten Meister hervorschimmern; in andern, wie zu Trochtelfingen, Pflaumloch, Oberstenfeld, Thalheim, weiß man von der sicheren Existenz von Wandgemälden; bei noch anderen, wie in den halbrunden Chören der romanischen Kirchen zu Simmersfeld, Brenz, Faurndau, vielleicht auch der Stiftskirche zu Ellwangen, kann man mit großer Wahrscheinlichkeit auf solche schließen, und endlich versprechen auch die besonders im Remsthale häufigen frühgotischen Kirchen mit Osttürmen gerade an den Gewölben der letzteren noch manchen überraschenden Fund.

Ausstellung alt-orientalischer Stoffe im Österreichischen Museum.

(Schluß.)

Bemerkenswert ist ferner das Vorkommen des sogenannten „laufendes Hundes" sowie die Verwendung griechischer Buchstaben im Ornament. Die Formen des großen Gamma und Eta kommen wiederholt vor. Bedeutungsvoll erscheint ein Ornament, welches einen stilisirten Baum oder ein solches Kraut dargestellt und dadurch charakterisirt wird, daß die Blüten durch regelmäßig gebildete Rosetten dargestellt sind, welche ohne Vermittelung an dünnen Stengeln sitzen. Meist trägt ein Stamm drei symmetrisch angeordnete Stengel mit Blumen. Besonders ist hier auf Nr. 403 bis 405 der Ausstellung hinzuweisen. Genau dasselbe Ornament findet sich als stilisirte Pflanze in den Bilderhandschriften der Karolingerzeit. Augenblicklich habe ich als Beispiele in der Erinnerung: die Alkuinbibel (Brit. Mus. und Bamberg) und die Bibel Karls des Kahlen (Paris).[1] Was die Stoffe in der Ausstellung anbelangt, auf denen das bezeichnete Ornament vorkommt, so hält sie Karabaček für „römisch, in klassischem Stil". Die auffallende Beziehung zu den Formen in den karolingischen Miniaturen ist jedenfalls interessant.

In betreff der Ornamente darf nicht unerwähnt bleiben, daß auf dem Gobelinsschmucke einer reichverzierten Leinentunika (Nr. 419) sich in gleichmäßigen Abständen elegant geformte Vasen zeigen, aus denen je zwei Ranken emporsteigen. Das Ganze ist so angeordnet, wie sich dasselbe Motiv auf spätrömischen und altchristlichen Kunstgegenständen häufig findet. Zwischen den Vasen erblicken wir Gestalten von Vögeln (Adler? Hähne?).

Ein Motiv, das den Kunsthistorikern von dem clavus des Kaisers Justinian auf der Mosaikdarstellung in Ravenna her bekannt ist, nämlich eine von einem Ring eingeschlossene Ente, sehen wir auf Nr. 421 und 422.

Noch anregender wird die Betrachtung der Grafschen Stoffe, wenn wir auf die zahlreichen Proben achten, welche figürliche Darstellungen und Schriftzeichen oder beides zugleich zeigen. Eingehende Beachtung verdient vornehmlich Nr. 109: „Koptisches Leinenzeug mit geometrischer Musterung in Weißstickerei .... Als Abschluß des obersten Randes .... laufen ... zwei Zeilen koptischer Inschrift mit kräftigem Uncial-Duktus mit blauer Wolle eingestickt. Das Stück gehört wohl in das 8. Jahrhundert n. Chr." Interessant ist ferner Nr. 113, „die untere Hälfte einer jüdischen wollenen Pracht-Tunika", welche in hebräischen Schriftzügen die Abkürzung eines Spruches enthält. Bild und Wort begegnen wir auf Nr. 401, dem Reste eines Oberkleides, wahrscheinlich persischer Provenienz. Auf dem Achselstücke zeigt sich folgende Darstellung: „Eine mit einem Teufel ringende Menschengestalt, die beim Ergreifen des Krallenfüßigen ihre persische Flügelmütze und ihren Krummstab (lituus) zur Erde hatte fallen lassen. Links vom Teufel steht das erklärende persische Wort dîwkîr(i) d. h. Teufelsfänger." Karabacek giebt zu dieser Beschreibung noch eine erklärende Note: „Aus den persischen Quellen war wohl zu ersehen, daß man in alter Zeit sogenannte Dîwkîri, d. h. teufelsfängerische Kleider hatte ..." Hierauf verweist er auf das ausgestellte Stück, welches er zu den „kostbarsten Textil-Überresten" überhaupt rechnet. Auch in ikonographischer Beziehung ist diese Nummer wohl von höchster Bedeutung.

So giebt denn die Ausstellung über manches Aufschluß, an dessen Erklärung man sich bis vor kurzem kaum herangetraut hätte. Nicht zu unterschätzen sind auch die in den ausgestellten Stoffen gebotenen Erklärungen über den Begriff des clavus bei den Römern. Ich finde darüber im Kataloge auf S. 26 folgendes: „Es ist bekannt, daß in der Kaiserzeit die hochgestellten Würdenträger, die Senatoren, Kriegstribunen und Ritter, die Befugnis hatten, auf ihren reich verzierten Tuniken und Mänteln den ihren Rang bezeichnenden clavus, das *σημεῖον*, zu tragen: der Senator nämlich einen größeren, latus clavus, der Ritter aber zwei kleinere Abzeichen, angusti clavi genannt. Allgemein hat man bisher angenommen, daß diese clavi aus einem oder zwei Purpurstreifen bestanden, welche in der vorderen Mitte der Tunika vom Halse vertikal zum Saume, resp. parallel, herabliefen. Aus unseren Fundstücken geht nun zweifellos hervor, daß nicht diese, auch über den Rücken gehenden und schon zu Beginn des 4. Jahrhunderts zur allgemeinen Mode gewordenen Gewandstreifen die clavi vorstellen, sondern daß letztere je nach der Rangstufe des betreffenden aus größeren oder kleineren viereckigen oder runden Besatzstücken bestanden. Der große, latus clavus, war demnach einfach und wurde schief über die ganze Breite der Brust geheftet; der kleine, angustus clavus, war doppelt und hatte seine Stellung auf der linken und rechten Brustseite neben den Brustspangen. Aus dem römisch-byzantinischen clavus, beziehungsweise den Achselabzeichen, haben sich in späterer Zeit, als die Araber in Ägypten und Syrien die byzantinische Erbschaft antraten, zunächst die arabischen mit bezughaften Inschriften geschmückten, bandartigen Achsel- und Armabzeichen, die sogen. tirâz, entwickelt, welche sodann auch in der gesamten orientalischen Kleiderbordirung

[1] Vergl. Bastard, Peintures et Ornements des Manuscrits.

zur Geltung kamen. Was schließlich die technische Herstellung der römisch-byzantinischen clavi betrifft, so bietet unser Fund keine Exemplare nur in Wollengobelins und mehrfach in Purpurgrundirung ausgeführt."

Noch ein gewiß für viele Kreise interessantes Factum muß hervorgehoben werden. Die Ausstellung enthält die älteste Probe eines Zeugdruckes mittels Ornamentmodells. Diese kommt als Bekleidung einer kleinen Puppe vor, welche schon an und für sich hohes Interesse gewährt. Das Spielzeug ist in einfacher Weise aus bunten Lappen und Rohrstäbchen hergestellt und wurde, wie uns der Fund lehrt, einem Kinde mit ins Grab gegeben.

Ich kann nicht schließen, ohne ein Wort über die Ausdauer und über den Feuereifer zu sagen, mit welchen Herr Graf auf Anregung seines gelehrten Freundes Karabaček die Durchsuchung Ägyptens nach Stoffen aus griechisch-römischer Zeit unternommen hat. Der Dienst, den er damit der Wissenschaft erwiesen hat, verdient die wärmste Anerkennung.

Th. Frimmel.

Kunstlitteratur.

Handbuch der Linear-Perspektive für bildende Künstler. Mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht herausgegeben von G. Niemann, Architekt. Stuttgart, W. Spemann. XV u. 33 S. mit 18 Taff. Querfol.

Dieses neue Handbuch der Perspektive unterscheidet sich nicht nur durch seine äußerst gefällige, echt künstlerische Ausstattung vorteilhaft von den meisten gangbaren Kompendien des Faches: es besitzt auch in seiner ganzen Anlage und vor allem in der durchaus rationellen Behandlung des Gegenstandes derartige Vorzüge, daß wir es der Künstler- und Lehrerwelt nur angelegentlichst empfehlen können.

Der Autor beginnt mit einem Rückblick auf die Geschichte der Perspektivlehre, welche als Wissenschaft bekanntlich erst in der modernen Zeit auftritt. Die Alten beobachteten zwar die perspektivischen Erscheinungen und waren sich ihrer Gesetzmäßigkeit bewußt, aber zu der Umwandlung der Beobachtungen in Konstruktionen auf der Bildtafel kamen sich nicht. Was in den antiken Gemälden, z. B. den pompejanischen Wandmalereien, als perspektivisch erscheint, ist nur durch Empirie gewonnen, nur annähernd richtig, nach konventionellen Regeln gemacht, nicht aus einer klaren Erkenntnis der dem perspektivischen Bilde zu Grunde liegenden geometrischen Gesetze hervorgegangen. Das war der Standpunkt der von Vitruv geschilderten „Skenographia", wie sie bei Dekorationsmalereien in Wohnräumen und ebenso auch auf der Bühne von griechischen und römischen Künstlern angewendet wurde. Das blieb demzufolge auch das Niveau der altchristlichen wie der mittelalterlichen Kunst. Erst in der Renaissance folgt auf die Entwickelung des Raumgefühls langsam die Ausbildung der theoretischen Perspektive. Zur wirklichen Wissenschaft wurde dieselbe nicht vor dem 18. Jahrhundert gestaltet. — Niemann charakterisirt kurz die Gesichtspunkte der Praxis und der Theorie in den verschiedenen Perioden der Renaissance.

Als Beispiele für die noch unfreie, tastende Handhabung der erkannten perspektivischen Gesetze dienen vor allem die Gemälde des Benozzo Gozzoli mit ihren zwei Fluchtpunkten und zwei Horizonten. Völlig klar über die Hilfsmittel der Perspektive war dagegen der ihm sonst in mancher Hinsicht verwandte Carpaccio. Der von diesen Meistern u. a. angestrebten malerischen Anordnung tritt sodann bei den Umbrern und späteren Florentinern das System strenger Symmetrie gegenüber (Perugino, Ghirlandajo). Darauf beruht Raffaels vollendete Kompositionsweise, in welcher die konvergirenden Hauptlinien der Architektur und der Figurengruppen so geordnet sind, „daß sie das unwillkürlich diesen Linien folgende Auge dem geistigen Mittelpunkte des Bildes zuführen" (Disputa, Schule von Athen). Neben Raffael steht der geniale Neuerer Correggio, der die perspektivische Berechnung in die Sphäre des Überirdischen überträgt und die himmlische Welt mit ihren Glorien von der Augenhöhe des unten stehenden Beobachters aus konstruirt. In der dekorativen Gewölbemalerei der Barockzeit feiert diese Richtung ihre höchsten Triumphe; „oberhalb der Gesimse baut sich die gemalte Fortsetzung der Architektur auf", — „mit dem Durchblick auf den Himmel". Es ist eine höhere Instanz der antiken „Skenographie". Eine besondere Entwickelung nimmt die Perspektive in der Landschaft und im Architekturgemälde. Hier ist die Raumdarstellung Selbstzweck. Die stilistische Landschaft des 16. Jahrhunderts hat einen architektonischen Charakter; sie baut die Natur auf und komponirt sie wie ein Stück Weltbühne. Anders die eigentliche Landschaft des 17. Jahrhunderts, mit ihrem niedrigen Horizont, ihrer fein abgewogenen Wiedergabe der atmosphärischen Erscheinungen. In ihr findet die Naturschilderung ihren Abschluß, und zugleich die perspektivische Darstellung in der Luftperspektive ihre Grenze.

Mit der künstlerischen Praxis ging die wissenschaftliche Theorie stets Hand in Hand. Die Grundbegriffe der Perspektive hat zuerst L. B. Alberti in seinem Buche von der Malerei aufgestellt, und zwar im Anschluß an Euklid. Die älteste vollständige Abhandlung über Linearperspektive enthält der bisher ungedruckte

Traktat von Piero della Francesca. Auf diese beiden Autoren des 15. Jahrhunderts folgt Jean Pelerin (Viator) mit seinem 1509 in Toul erschienenen ersten gedruckten Lehrbuch über den Gegenstand; in Deutschland geht Dürer voran mit der „Unterweisung der Messung" (1525); in Italien führen Serlio (1545) und Dan. Barbaro (1569) die Lehren der Vorgänger weiter aus. Im 17. Jahrhundert ist sodann Guido Ubaldo der erste, welcher die Perspektive vom Standpunkte der darstellenden Geometrie auffaßt. Aber erst nachdem J. H. Lambert (1759) von diesem Gesichtspunkte aus seine „Perspektivische Geometrie" und die auf ihr basirende „freie" oder „malerische Perspektive" geschaffen hatte, war die wissenschaftliche Perspektivlehre in der Hauptsache abgeschlossen. „In allen neueren Lehrbüchern der Perspektive konnte es sich nur mehr darum handeln, auf diese Theorie gestützt die Verfahrungsarten möglichst abzukürzen."

Auch Niemanns Buch hat sich in seinem konstruktiven Teile keine andere Aufgabe gesetzt. Der Text ist möglichst knapp gehalten, alles Nebensächliche beiseite gelassen. Das Hauptgewicht legt der Autor auf eine Auswahl von mehr oder weniger malerischen Kompositionen, welche bestimmt sind, den Lernenden durch den Augenschein darauf hinzuweisen, daß zwischen perspektivischer Richtigkeit und malerischer Harmonie ein inniger Zusammenhang besteht, daß die Theorie der Perspektive nicht bloß lehrt, wie ein einzelner rechteckiger Körper oder ein Gesimse richtig zu zeichnen sei, sondern auch, wie man die Dinge mit räumlicher Deutlichkeit zu gruppiren habe, um ein unser Auge befriedigendes Bild zu schaffen. Einige der beigegebenen Tafeln (XIII, XV und XVIII) enthalten Veduten, welche weniger zum Nachzeichnen dienen, als vielmehr in dem angedeuteten Sinne die Gesetzmäßigkeit der perspektivischen Erscheinungen in der Natur veranschaulichen sollen. Die ganze Behandlung des Gegenstandes bekundet den ebenso erfahrenen wie künstlerisch durchgebildeten Lehrer. C. v. L.

Kunsthandel.

— x. **Die Platte von E. Mandels Stich der Sixtinischen Madonna** ist in den Besitz der Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt (Gebr. Meder) in Berlin übergegangen. Es ist gegründete Aussicht vorhanden, wenigstens die ersten Abdrücke dieser Meisterarbeit des Grabstichels auf dem diesjährigen Weihnachtstische zu finden.

Nekrologe.

-t.- **K. J. Mylius †.** Am 27. April starb in dem noch jugendlichen Alter von 44 Jahren der Architekt K. J. Mylius, welcher, in Frankfurt geboren und dort unter Professor Hessemer im Städelschen Institut vorgebildet, seine Studien unter Semper vollendete. Nach einer Studienreise in Italien ließ er sich in seiner Vaterstadt nieder (1866), verband sich anfangs der siebziger Jahre mit dem inzwischen als Lehrer nach Zürich berufenen Architekten Bluntschli und errang mit diesem eine weithin verbreitete Anerkennung. Außer einer Reihe von Privatbauten in Frankfurt und der Umgegend, bauten sie das Bankhaus in Mannheim und den „Frankfurter Hof" in Frankfurt. Bei der ersten Reichstagskonkurrenz errangen sie den zweiten Preis, bei der Rathauskonkurrenz in Hamburg den ersten Preis, bei der Konkurrenz um den Centralbahnhof in Frankfurt fand ihr Plan hohe Anerkennung. Bei der letzten Konkurrenz für das Reichstagshaus hatte sich Mylius mit Neher vereinigt; sie lieferten einen anerkennend erwähnten Plan (Nr. 85) mit T förmigem Grundriß, Freitreppe nach dem Königsplatze und wirkungsvoller Gruppirung der Baumassen. Bei diesen Vereinigungen vertrat Mylius die dekorative Seite, für deren feine Durchbildung er eine besonders hohe Begabung hatte.

Frau Mary Heaton, eine auf dem Gebiete der Kunstgeschichte nicht ohne Erfolg thätige Schriftstellerin, ist am 1. Juni, 47 Jahre alt, in London einer langwierigen Krankheit erlegen. Ihr bekanntestes Werk ist eine Biographie Dürers (History of the life of Albrecht Dürer, London, 1869), welche in unserer Zeitschrift, Jahrg. V. S. 157 besprochen wurde.

Kunsthistorisches.

J. E. **In Tivoli** entdeckte man auf einem Grundstücke des Herrn Genga in der Nähe der Kirche S. Lorenzo die Fundamente des Herkulestempels, dessen genaue Lage bisher unbekannt war. Bemerkenswert erschienen bei diesem Funde zwei mense ponderarie, über welche der Archäologe Senator Rosa demnächst Bericht erstatten wird. Eine andere erfreuliche Nachricht aus Tivoli meldet, daß nunmehr die Unterhandlungen zwischen der Gemeinde und den Besitzern bezüglich der vollständigen Isolirung des herrlichen Sibyllentempels bei den Wasserfällen abgeschlossen wurden, so daß binnen kurzem der Bau in seinem ganzen Umfange sichtbar sein wird.

⁂ **Die Ausgrabungen in Pergamon** sind, wie bereits mitgeteilt, wieder aufgenommen worden. Dem „Centralblatt der Bauverwaltung" zufolge handelt es sich hierbei in erster Linie darum, allen Möglichkeiten nachzugehen, vermöge deren man noch in den Besitz größerer oder geringerer Teile des Gigantomachie-Reliefs vom großen Altar gelangen könnte. Ferner sind auch die übrigen durch die früheren Arbeiten in Fluß gebrachten Fragen zu einem Abschluß zu bringen, um ein möglichst vollständiges Bild von der einstigen Gestalt dieser königlichen Burg zu gewinnen. Da Dr. C. Humann in Begleitung des Dr. O. Puchstein auf einer Reise nach Kurdistan sich befindet, um ein von letzterem im vorigen Jahre aufgefundenes höchst eigenartiges Grabdenkmal daselbst näher zu untersuchen und aufzunehmen, so ist mit der speziellen Leitung der Ausgrabungen in Pergamon der bereits früher dort thätig gewesene Regierungsbaumeister R. Bohn betraut worden. Derselbe befindet sich seit Anfang Mai auf seinem Posten.

Konkurrenzen.

— x. **Behufs Errichtung eines Monumentes für Hugo de Groot** auf dem großen Markt in Delft wurde eine Konkurrenz eröffnet, zu welcher die niederländischen Bildhauer und diejenigen anderer Nationen eingeladen werden. Das Monument soll aus einem Standbild aus Bronzeguß von 3 m Höhe und einem Untersatz von Haustein bestehen. Die Entwürfe müssen, auf $^1/_4$ der wirklichen Größe modellirt, vor dem 1. Dezember 1883 an das Museum Meermanno-Westreenianum in 's Gravenhage (Prinzessegracht 30) oder an eine andere später zu bestimmende Stelle gesandt sein. Der erste Preis ist 500 Fl., der zweite 200 Fl. holl. Weitere Auskunft erteilt der Sekretär des genannten Museums.

Sammlungen und Ausstellungen.

□ **Die historische Bronze-Ausstellung im Österreichischen Museum** findet von seiten des Publikums und der Kritik viele Anerkennung. Es ist dies begreiflich, wenn man auf den Reichtum an interessantem Material blickt, der in dieser Schaustellung geboten ist. Der ästhetische Sinn wird dort ebensosehr befriedigt wie die gelehrte Wißbegierde. Gleich im Arkadenhofe, wo die räumlich größten Objekte Platz gefunden haben, finden wir eine Anzahl hochbedeutender Werke,

so den Wenzelskandelaber aus dem Prager Dome und eine Reihe von lebensgroßen Büsten aus der Ambraser Sammlung, von denen die der Kaiserin Eleonora, der Mutter des Kaisers Max I., und die von Maria, der Gemahlin Königs Ludwig II. von Ungarn, besonders hervorgehoben zu werden verdienen. Letztere Büste ist ein Werk von Jac. Dubroeucq, dem Lehrer des Giovanni da Bologna. Von dessen Schüler Adrian de Fries finden wir im Säulenhofe die lebensgroße Figur eines sitzenden Christus (Eigentum des Fürsten Joh. Liechtenstein). Die Hauptmasse der Ausstellung befindet sich im VII. und VI. Saale des Museums und ist soweit wie möglich chronologisch geordnet. Prähistorische Gegenstände machen den Anfang. Unter den Fundorten, aus welchen sie stammen, sind zwar österreichische Gegenden vorherrschend, doch bieten auch einzelne prähistorische Gegenstände aus dem Kaukasus, aus Peru, aus Assyrien Gelegenheit zu vergleichenden Studien. Es folgen hierauf die ägyptischen Bronzen, die Antiken, und an diese schließen sich die wenigen altchristlichen und mittelalterlichen Bronzen an. Unter den Werken der Renaissance fallen die schönen von Fred. Spitzer aus Paris eingesendeten Gegenstände auf, sowie die reiche Kollektivausstellung aus der Ambraser-Sammlung und die Bronzen von Baron Nath. v. Rothschild. Die Barockzeit, das Rococo und Empire sind gleichfalls reich vertreten. Manch bedeutendes Stück von hoher technischer Vollendung gewahrt man auch in der Abteilung der orientalischen Bronzen. Sehr reich beschickt ist die Ausstellung namentlich mit den Produkten ostasiatischen Kunsthandwerks, welches in den vom Grafen Edm. Zichy ausgestellten Gegenständen Vertreter von außergewöhnlicher Pracht und Eleganz gefunden hat. Wir werden später in einem ausführlichen, illustrirten Artikel auf die ganze höchst lehrreiche und interessante Ausstellung zurückkommen und beschränken uns daher heute auf diese wenigen Worte. — Der rasche Verbrauch der ersten Auflage des Kataloges hat schon im Laufe des Mai das Erscheinen einer zweiten Auflage des über 100 Seiten starken Büchleins notwendig gemacht.

— **Internationale Spezial-Ausstellung der graphischen Künste in Wien.** Für diese vom 15. Sept. bis 1. Nov. d. J. im Künstlerhause stattfindende Ausstellung giebt sich die lebhafteste Teilnahme kund, und es laufen aus allen Ländern, wo die graphischen Künste gepflegt werden, zahlreiche Anmeldungen ein. Der Hauptvorstand der Allgemeinen Deutschen Künstlergenossenschaft hat die einheitliche Beschickung derselben beschlossen und zur Erleichterung dieser Aufgabe Kommissionen in den Städten Berlin, Dresden, Düsseldorf und München eingesetzt. Dem von dem genannten Hauptvorstande an die Lokalvereine gerichteten Rundschreiben entnehmen wir Folgendes: „Es wird sich darum handeln, in selbständiger Fachausstellung zu dokumentiren, daß die deutsche Graphik mit der Entwickelung der deutschen Kunst der letzten 50 Jahre Hand in Hand gegangen ist und bis in die neueste Zeit durch die Thätigkeit einer großen Reihe namhafter Künstler in allen Zweigen der graphischen Kunst reife Früchte gezeitigt hat. Widmen Sie Ihr ganzes reges Interesse der Aufgabe, alles Gute, was in den letzten 50 Jahren in Ihrem Bezirke auf dem Gebiete der graphischen Künste in Kupferstich, Radirung, Lithographie und Holzschnitt von lebenden und verstorbenen Künstlern geschaffen wurde, ans Tageslicht zu ziehen; denn nur dann kann es gelingen, daß Deutschland im Wettkampfe mit den andern Nationen auch auf diesem Gebiete würdig repräsentirt werde, und diese deutsche Kollektivausstellung graphischer Kunst beitrage zur Ehre und zum Ruhme deutscher Kunst."

Vermischte Nachrichten.

V. V. **Städelsches Kunstinstitut.** Die Administration hat ihren „Zehnten Bericht" ausgegeben, welcher in anschaulicher Weise eine Übersicht über das Wachstum der Sammlungen, die Einrichtungen der Kunstschule und die Mitwirkung der am Institute beschäftigten Künstler an monumentalen Schöpfungen gewährt. Er umfaßt die Jahre 1879—1882. Unter den Schenkungen möchte von allgemeinerem Interesse die Sammlung von Entwürfen zu seinem „Faust" und anderen Zeichnungen von Cornelius sein, welche, bisher im Privatbesitz des Herrn Inspektor Malß befindlich, nun von diesem der Sammlung des Instituts übergeben worden sind. Ein gleiches ist der Fall mit den interessanten Briefen von Cornelius an den Frankfurter Buchhändler Wenner, welche eine ausgiebige Verwertung hinsichtlich der künstlerischen Entwickelung in meiner Charakteristik des Künstlers (Dohme, Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts, Liefg. 8—10) gefunden haben, deren Fortsetzung noch mancherlei Interessantes und noch nicht Veröffentlichtes aus dieser Quelle bringen wird. Die Kunstschule erscheint auch diesmal wieder einzigartig dadurch, daß allgemein bildende Fächer ebensowohl wie die für die Entwickelung von Künstlern so notwendige Kunstgeschichte an ihr keine Stelle haben. Dem Berichte sind drei Pläne des neuen Gebäudes beigegeben. Auch von dem Kataloge ist eine neue Auflage erschienen, welche den Bestand bis zur Gegenwart ergänzt und fortführt.

J. E. **Die römische Accademia di Belle arti di San Luca** hat bei dem italienischen Unterrichtsminister schriftlich Verwahrung eingelegt gegen die Wahl, welche die parlamentarische Kommission bezüglich der Aufstellung des großen Nationaldenkmals für Viktor Emanuel auf dem Nordabhange des Kapitols getroffen hat. Der Protest der Accademia di S. Luca beruht auf einem Bericht der städtischen archäologischen Kommission, welche sich, aus historischen Gründen und weil mehrere geschichtlich wichtige Bauwerke demolirt werden müßten, ebenfalls gegen diese Wahl ausgesprochen hat.

W. L. **Professor Donndorf** in Stuttgart hat das Modell zur Kolossalstatue Sebastian Bachs für Eisenach eben vollendet. Der große Meister der Harmonie ist dargestellt, wie er in grüblerisches Sinnen versunken sich seinem tiefsinnigen Schaffensdrange hingiebt: das mächtige Haupt leise geneigt, in der nervigen Rechten die Feder haltend, bereit seine Gedanken einem Notenbuche einzuzeichnen, welches ein reizender nackter Engelknabe auf seinem Lockenkopfe ihm hinhält. Dieser anmutige Gegensatz giebt dem Ganzen nach unten die erwünschte Fülle und hebt die Größe der Hauptgestalt noch bedeutender heraus. Der Kopf des Tondichters ist nicht bloß voll markig-individuellen Lebens, sondern auch voll jenes tief innerlichen Ringens, welches in seinen gewaltigen Schöpfungen einen so wundersamen Ausdruck gefunden hat. Die Bewegung der Gestalt unterstützt in allen Teilen die Charakteristik dieses schöpferischen Aktes. In der Durchbildung des Ganzen bis in alle Einzelheiten des Zeitkostüms, das in seinem malerischen Reiz mit Feinheit zur Geltung gebracht ist, herrscht jener stilvolle Realismus, den Rietschel hauptsächlich der Plastik errungen hat. Das Werk, welches in Braunschweig bei Howaldt gegossen wird, verspricht eine der wertvollsten Monumentalschöpfungen dieser Art zu werden. Den Untersatz wird das Relief einer musizirenden heil. Cäcilia schmücken, mit welcher Donndorf jetzt beschäftigt ist.

J. E. **In Mailand** wurde der Guß und die Aufstellung der Statue des Dichters Alessandro Manzoni vollendet. Das Modell dazu lieferte der Bildhauer Barzaghi. Die Aufstellung derselben erfolgte auf der Piazza San Fedele; die Bildsäule ist 3,40 m hoch.

J. E. **Amerikanische Kunstzölle.** Die römischen Bildhauer hatten bisher nach den Vereinigten Staaten Nordamerikas einen außerordentlichen ergiebigen Absatz für ihre Schöpfungen. Derselbe ist seit einigen Monaten auf das bedenklichste bedroht. Nach einer darauf bezüglichen Zolleinigung zwischen Italien und den Vereinigten Staaten gewähren die letzteren den Werken ihrer in Europa und speziell jener in Rom weilenden landsmännischen Bildhauer den zollfreien Eingang in die Heimat. Von den Werken der Italiener erhob man dagegen einen Zoll von 10% ad valorem. In jüngster Zeit fand diese Maßregel durch ein neue Auslegung des amerikanischen Zolltarifs eine für den italienischen Export von Bildhauerarbeiten sehr bedenkliche Verschiebung. Man machte nämlich plötzlich einen Unterschied zwischen Original und Kopie, indem man die letztere, gleichviel ob sie nach alten oder neuen Meistern angefertigt wurde, mit einen Eingangszoll von 50% ad valorem belegte. Niemand wußte aber in den amerikanischen Zollämtern, wo die Grenze zwischen Original und Kopie zu ziehen sei, so daß man vollständig willkürlich bei der Erhebung des enormen Zolles, welcher sich vermutlich ebenso auf französische und deutsche Werke erstreckt, verfuhr. Selbst von dem amerikanischen Konsul in Carrara ausgestellte Bescheinigungen über die Originalität der eingehenden Statuen, Büsten u. s. w. schützten nicht gegen diese Willkür. Infolgedessen machte das Haus

Viti Brothers die Streitfrage vor Gericht anhängig. Das Tribunal von Philadelphia entschied gegen die Zollbehörde zugunsten der italienischen Künstler; die Zollbehörde legte aber Berufung ein beim höchsten Gerichtshof in Washington, wo der sonderbare Prozeß nächstens zur Verhandlung kommt. Entscheidet derselbe gegen die italienischen Bildhauer, so bleibt denselben nichts anderes übrig, als einen beliebigen Amerikaner als Strohmann zu engagiren und denselben als Schöpfer ihrer Werke zu proklamiren, wenn sie nicht geneigt sind, auf den für sie sehr ergiebigen Markt in Nordamerika ganz zu verzichten. Wie wenig man übrigens in den Vereinigten Staaten geneigt ist, der italienischen resp. auch der übrigen europäischen Kunst daselbst Eingang zu verschaffen, beweist der jüngste Beschluß des Kongresses in Washington gelegentlich des neuen Zolltarifs, in welchem die Abgabe auf Erzeugnisse der Kunstindustrie in Marmor, welche bislang wie bei Kunstwerken 10 % betrug, um 20 % erhöht wurde.

Vom Kunstmarkt.

*** **Bei der Versteigerung des Museums Rusca in Florenz**, welche einige Wochen dauerte, wurden sehr beträchtliche Preise erzielt. So wurde ein in Eisen getriebener damascirter Schild, Mailänder Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, mit dem heil. Georg und dem Wappen der Rosmini in Udine, sowie ein ebenfalls in Eisen getriebener Helm aus demselben Familienbesitz, für 60 000 Lire verkauft; ein zweiter in Eisen getriebener Helm mit römischen Reitergefechten ꝛc. für 24 500 Lire; ein Marmorbasrelief von Desiderio da Settignano, zwei Engel, welche ein Schild mit der Umschrift: rex regum et dominator dominatorum halten, für 18 000 Frcs.; eine Majolikaplatte mit Metallreflexen, einer Madonna mit dem Kinde, knieenden Donatoren ꝛc., ein Werk des Meisters Andreoli, genannt il Maestro Giorgio da Gubbio, für 10 000 Lire.

* **Die Versteigerung der Sammlung Rosenberg in Wien** hat unter Beteiligung zahlreicher Kunstfreunde und Sammlungen des In- und Auslandes stattgefunden und ein glänzendes Resultat erzielt. Wir notiren im Folgenden die wichtigsten Preise: Nr. 1 und 2. Antike Skulpturen aus parischem Marmor, Hochrelief, Faunkopf und Bacchuskopf 3950.*) Nr. 3. Kalvarienberg, Gruppe von 9 Rundfiguren in Elfenbein 3280. Nr. 22—67. Kollektion der venetianischen Gläser 8000. Nr. 68. Gravirter Deckelpokal, böhmisches Glas 800. Nr. 81. Zwei hispano-maurische Vasen 2030. Nr. 93. Sechs rhodische Teller 580. Nr. 94. Fayence-Schale, Faenza (Casa Perota) 3000. Nr. 95. Zwei Majolika-Vasen, italienisch 1310. Nr. 99. Vier kleine Majolikateller, Castel Durante 505. Nr. 100. Zwei Majolikaschüsseln, Urbino 540. Nr. 124. Zwei Elephanten, altchin. Email cloisonné 1490. Nr. 125. Altchin. Räuchergefäß, Email cloisonné 1315. Nr. 153. Venetianische Emailschüssel 460. Nr. 158. Dose aus Gold mit Email, Louis XVI. 620. Nr. 165. Ovale silbergetriebene Schüssel, deutsch 450. Nr. 169. Ovale silbergetriebene Schüssel, (Siebenbürgen) 1310. Nr. 190. Bergkrystallschale, gravirt, 16. Jahrh. 3000. Nr. 194. Kleine Bergkrystallschale, gravirt 805. Nr. 199. Persisches Becken, Bronze, 16. Jahrh. 300. Nr. 220. Bronzerahmen, Louis XVI. 675. Nr. 231. Gobelingarnitur, Louis XVI. 2800. Nr. 233. Doppelschrank, Ebenholz und Schildpatt 3500. Nr. 234. Kabinet mit Untersatz, Florentiner Plattenmosaik 3005. Nr. 235. Italienische Truhe, reich geschnitzt, 16. Jahrh. 860. Nr. 236. Spanische Möbel (Vargueño) 1308. Nr. 250. Sechs portug. Armstühle mit Leder 800. Nr. 253. Zwei spanische Schränke von Korduanleder 895. Nr. 260. Kleine eiserne Kassette, Louis XIII. 420. Nr. 281. Deutsche Standuhr, 16. Jahrh. 585. Nr. 282. Standuhr, Louis XV. 655. Nr. 283. Wanduhr auf Konsole, Louis XV. 1100. Nr. 293. Fünf Gobelins, 17. Jahrh. 5000. Nr. 294. Altpersischer Teppich 2000. Nr. 295. Italien. Tischdecke, Seide gestickt 505. Nr. 337. Huysum, Jan van, Stillleben 880. Nr. 352. Tiepolo, Giov. B. Vier Bilder in Wandschirm. 8000. Nr. 357. Weenix, Jan, Totes Wild 535.

— **Leipziger Kunstauktion von C. G. Boerner.** Am 25. d. M. wird eine reichhaltige Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter und neuer Meister versteigert welche meist aus Privatbesitz stammen. Der Katalog wird gratis versandt und umfaßt 1477 Nummern.

*) Die Zahlen bedeuten Gulden ö. W.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bode, Wilh., Studien zur Gesch. d. holl. Malerei. Mit Facsimiles der Künstlerinschriften. XI u. 646 S. 8⁰. Braunschweig, Vieweg & Sohn. Mk. 15. —.

Boschen, H., Die Renaissancedecke im Schloss zu Jever. 25 Tafeln in Lichtdruck. Mit Text von Friedrich von Alten. 1. u. 2. Lieferung à 5 Blatt. Leipzig, Seemann. Fol. à Mk. 7. —.

Curtis, Charles B., M. A., Velasquez and Murillo. A descriptive and historical Catalogue of the works of Velasquez and Murillo, comprising a classified list of their paintings, with discriptions; their history from the earliest known dates, names of the present and former owners, sales in which they have appeared and engravings after them. Also, lists of lost or unidentified pictures, a brief account of the lives and works of the disciples of these artists, a bibliography, and a complete index. With original etchings. XXVII und 424 S. Lex.-8⁰. London, Sampson Low, Marston & Co. Lwd. cart.

Friedrich, C., Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen. Nürnberg, Selbstverl d. Verf.

Goeler v. Ravensburg, Frhr. Friedr., Peter Paul Rubens als Gelehrter, Diplomat, Künstler und Mensch. Ein Charakterbild. 64 S. kl. 8⁰. Heidelberg, Carl Winter. Mk. 1. 20.

Hostinsky, O., Ueber die Bedeutung der prakt. Ideen Herbarts für die allg. Aesthetik. 31 S. Prag, Rziwnatz.

Kraus, F. H., Real-Encyclopädie der christl. Altertümer. 8. Lieferung. 96 S. gr. 8⁰. Freiburg, Herder.

Lindau, M. B., Lucas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Mit einem Bildniß L. Cranachs. X und 402 S. gr. 8⁰. Leipzig, Veit & Comp. Mk. 8. —.

Mothes, Oscar, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. IV. Teil. 159 S. gr. 8⁰. Jena, Costenoble. Mk. 8. —.

Perkins, Charles C., Historical Handbook of Italian Sculpture. 432 S. 8⁰. Mit Abbildungen. London, Remington & Co. 15 s.

Reumont, A. von, Lorenzo de' Medici. 2. vielfach veränderte Auflage. X und 936 S. 8⁰. Leipzig, Duncker & Humblot. 2 Bde. Mk. 18. —.

Riehl, B., St. Michael und St. Georg in der bildenden Kunst. Inauguraldissertation. 50 S. 8⁰. München, Th. Ackermann. Mk. 1. —.

Weiss, Hermann, Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräths im Mittelalter vom 4. bis zum 14. Jahrhundert. Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 367 Figuren in Holzschnitt und 8 farbigen Tafeln. XXVIII und 625 S. gr. 8⁰. Stuttgart, Ebner & Seubert. Mk. 16. —.

Die Schätze der grossen Gemäldegalerien Englands, herausg. v. Lord Ronald Gower. Liefg. 5 und 6. à 3 Bl. Photogr. mit Text. Fol. Leipzig, Otto Schulze. à Mk. 3. 50.

Zeitschriften.

L'Art. No. 440.
Transformation du centre de la ville de Florence. Von F. Otto Schulze. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1883. Von G. Dargenty. (Mit Abbild.)

The Portfolio. June.
Paris: The Louvre. Von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — The earlier works of Rossetti. Von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — On a Greek Vase from Kertsch. Von W. Watkiss Lloyd. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. 1883. No. 6.
Thüre und Chorgestühl der Kirche S. Severino in Neapel. — Elektrische Glühlichtlampe, entworfen von H. Peter. — Fensterdekoration im Stil Louis XIV., von H. Fourdinois in Paris. — Gittermotive aus Lübeck. — Konsolen in istrianischem Kalkstein aus Venedig. — Schrank und Lehnstühle, von O. Fritzsche in München. — Seidenstoffe und Sammttapete im Bayerischen Nationalmuseum.

Christliches Kunstblatt. No. 5.
Die Hochzeit zu Cana von C. Andreae. — Geschichte der griech. Grabschriften. 5. — Agnes Dürer. Von Dora Schnittger. — Wandgemälde von Oberwinterthur.

Gazette des Beaux-Arts. Juin 1883.
Le Salon de 1883. Von Ch. Bigot. (Mit Abbild.) — Les Curiosités du dessin antique dans les vases peints. Von M. Duranty. (Mit Abbild.) — L'Orfévrerie romaine de la Renaissance avec une étude sur Cardosso. Von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Les médailleurs italiens du XVe et du XVIe siècle. Von Alfred Armand.

Kunst und Gewerbe. VI. Heft.
Die Holzarchitektur Nürnbergs. Von C. Lachner. (Mit Abbild.) — Die Seidengewebe-Ausstellung des Museums schles. Altertümer zu Breslau. Von E. Bahrfeldt.

Blätter für Kunstgewerbe. V. Heft.
Abwege der Glasmalerei (Duplik.) — Aus Zunftzeiten.

The Academy. No. 578.
The Paris Salon. — Notes on Art and Archaeology.

Duplik.

Auf Herrn Buschs „Gegenerklärung" abermals zu antworten, halte ich für müßig. Ich behaupte, sein Verfahren verstoße gegen den litterarischen Anstand; er antwortet, die Gesetze erlaubten ihm das. Da er also hartnäckig nicht verstehen zu wollen scheint, was ich meine, und sich stets in demselben Cirkel herumdreht, so muß man ihn wohl dabei lassen. Nur das eine will ich noch zum Schluß — und damit denke ich Herrn Busch das letzte Wort gesagt zu haben — hervorheben, daß der geehrte Herr Baurat offenbar nicht zu lesen versteht. Sonst würde er nicht aus meinen Worten herauslesen, ich hätte seinen Passus über das Rechtstädtische Rathaus zu Danzig „so interpretirt, als sei damit das Altstädter Rathaus gemeint." — Gerade das Umgekehrte ist der Fall; mag sich Herr Busch drehen und wenden wie er will: es bleibt bei dem, was deutlich in meinen Worten gesagt ist, und nicht bei dem, was er hinein interpretirt. Jedem Kundigen wird aus der „Gegenerklärung" deutlich, daß Herr Busch selbst jetzt noch über die beiden Danziger Rathäuser in der vollständigsten Konfusion begriffen ist. Denn das Altstädter Rathaus (vergl. die Abbildung in meiner Deutschen Renaissance, II. Aufl. Fig. 110) ist ebensowohl ein Backsteinbau, wie das Rechtstädtische, nur daß letzteres der Gotik entstammt: wenn er also trotzdem bei seiner Angabe „vorzugsweise Quadersteinbau" beharrt, so beweist er damit einfach, daß er wirklich meinen „Schreib- oder Gedächtnisfehler" nachgeschrieben hat und nun ahnungslos sich darauf festsetzt. Lassen wir ihn sitzen! **W. Lübke.**

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

21. Juni

KUNST-CHRONIK

Nr. 36.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

☛ Von Nr. 37 an erscheint die Kunstchronik nur alle 14 Tage. ☚

Die Wandgemälde von Oberzell auf Reichenau.

Der eingehenden Studie, die Prof. Fr. X. Kraus im Aprilheft der „Deutschen Rundschau" über diese Wandgemälde veröffentlicht, entnehmen wir unter Hinweis auf den Bericht, den die Zeitschrift über dieselben seinerzeit gebracht hat (Kunstchronik, Jahrg. 16, Nr. 15) die folgenden Ergänzungen, die sich besonders auf die nähere Präzisirung der kunstgeschichtlichen Stellung dieses wichtigsten Denkmals frühromanischer Kunst in Deutschland beziehen. — Aus der eingehenden Beschreibung der acht Wandgemälde des Mittelschiffs und aus dem genauen Nachweis der Gegenstände ihrer Darstellungen auf Katakombengemälden, Goldgläsern, Mosaiken, Sarkophagen, Elfenbeinschnitzwerken und Miniaturen aus den ersten Jahrhunderten der christlichen Kunstentwickelung ergiebt sich dem Verfasser der enge Zusammenhang des ganzen Cyklus mit der altchristlichen Kunst, sowohl was die Gegenstände, als auch was ihre Behandlung und die Art der verwendeten Typen anbelangt. Die ersteren finden sich fast alle schon in der ausgehenden römisch-christlichen Kunst des 5. bis 6. Jahrhunderts, und ihre cyklische Zusammenfassung entspricht dem, was seit jener Zeit als für die Ausschmückung der Kirchen üblich durch schriftliche Quellen überliefert ist, ja was im 9. Jahrhundert Walafried Strabo, Abt auf Reichenau, selbst eingehend beschreibt. Die Typen endlich weisen ebenso unverfälscht auf die Miniaturen und Elfenbeinwerke der karolingischen Epoche und durch sie auf die Sarkophagdarstellungen des 4. bis 5. Jahrhunderts hin (so ist z. B. Christus stets jugendlich, bartlos dargestellt). Sie unterscheiden sich wesentlich von jenen der späteren romanischen Kunst seit dem Ende des 11. Jahrhunderts, sind aber auch ebenso unabhängig von denen der gleichzeitigen byzantinischen Kunstübung. Einzelne Kongruenzen in den Gegenständen der Darstellung mit denen der letzteren, wie sie das Malerbuch vom Berge Athos als kanonisch aufstellt, erklären sich durch das Zurückgehen beider Kunstübungen auf die gemeinsame Wurzel der römisch-altchristlichen Kunst. „Dagegen weisen die Reichenauer Wandbilder eine Freiheit und Großartigkeit der Behandlung auf, eine dramatische Bewegung der Gestalten, gepaart mit monumentaler Würde, wie sie selten oder kaum in byzantinischen Werken getroffen werden. Von den hageren, regungslosen Gestalten, von den mürrischen oder grimmigen Gesichtern griechischer Bilder ist hier nichts zu finden. Der Stil hat trotz aller Schwächen in der Behandlung des Nackten, trotz gewisser Härten im Faltenwurf eine edle Selbständigkeit, bei aller Anlehnung an die Vorbilder. Die Farbengebung scheint sehr ins Helle gespielt zu haben, die Fleischtöne sind gelblich, man vermißt jeden Anklang an die dumpfen und harzigen Farben der Byzantiner, an ihre olivenfarbige, unerfreuliche Karnation. Auch die architektonischen Hintergründe weisen auf Italien und Rom. Daß von Perspektive und Verkürzungen keine Rede ist, darüber wird niemand, der mit dem Gange kunstgeschichtlicher Entwickelung vertraut ist, erstaunen." — So findet denn durch unsere Wandbilder die zuerst von Springer ausgesprochene Ansicht eine gewichtige Unterstützung, derzufolge eine selbständige stetige Ent-

wickelung der mittelalterlichen, besonders nordischen Kunst aus der Wurzel der römisch-christlichen nicht bloß auf dem Gebiete der Miniatur, sondern auch auf dem der Malerei im weitesten Sinne stattgefunden hat.

Was den Zeitpunkt der Entstehung des Cyklus anlangt, so setzt ihn Prof. Kraus in die Zeit des Umbaues der Kirche unter dem Abt Witigowo, etwa in die Jahre 984—990. Kurz vorher, um 975, hatten die Reichenauer Mönche Heribert und Herald höchst wahrscheinlich das Evangeliar des Erzbischofs Egbert von Trier gemalt; um dieselbe Zeit war die Klosterkirche zu Petershausen bei Konstanz, wahrscheinlich auch durch Mönche aus der Reichenau, mit Gemälden geschmückt worden. Die Verwandtschaft unserer Wandbilder mit den Darstellungen des Egbertcodex ist auffallend; beide scheinen von Künstlern herzurühren, die durch einen Aufenthalt in Italien sich mit der dortigen Kunstübung auf Grundlage altchristlicher Tradition näher vertraut gemacht hatten. Gegen diese frühe Datirung wurde der scheinbar romanische Charakter des aufsteigenden Rankenornaments in den senkrechten Streifen, welche sich zwischen den einzelnen Bildern hinziehen, geltend gemacht. Allein ganz verwandter Richtung entspringende und überaus ähnliche Ornamentmotive finden sich in einer Bordüre eines Antiphonars (Nr. 390) in St. Gallen aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, am Grabstein Hatto's im Mainzer Dom und am Antependium Heinrichs II. aus dem Dom zu Basel (jetzt im Musée Cluny zu Paris). Genau dasselbe Motiv findet sich sodann in der im 9. und 10. Jahrhundert gemalten berühmten Bibel von St. Paul zu Rom, welche überdies auch architektonische Motive enthält, die denen unserer Wandgemälde ähneln. Auch die Inschriften auf den Reichenauer Gemälden, durchaus in den, den altrömischen nachgebildeten Kapitalen, wie sie im 10. und 11. Jahrhundert am Rhein üblich waren, gemalt, zeigen noch keine Spuren der arrondirenden Tendenz der Schrift des 12. Jahrhunderts mit ihren Ineinanderschiebungen, Ligaturen ꝛc. Am deutlichsten aber widersprechen einer späteren Entstehung in romanischer Epoche Auffassung und Typen unserer Gemälde selbst: der Abstand derselben selbst schon gegen die Typen auf Gemälden vom Ende des 11. Jahrhunderts, in denen sich die Herrschaft der nordischen Phantasie entgegen der römisch-christlichen Tradition deutlich geltend macht, tritt wesentlich und handgreiflich hervor.

Auch das Jüngste Gericht und die Kreuzigung an der Außenseite der Westapsis setzt Prof. Kraus nicht viel später als um das Jahr 1000. Die von den Gemälden des Schiffes verschiedene Behandlung erklärt sich hier aus dem kleineren Maßstabe, welcher eine sorgfältigere Ausführung naturgemäß mit sich brachte, daher einen glatteren und sorgfältiger behandelten Wandverputz forderte. Übrigens haben — es sei dies nebenbei bemerkt — genaue Untersuchungen ergeben, daß hier ebensowenig von einer Ausführung in Fresco die Rede sein kann, wie bei den Bildern des Mittelschiffes. Der Farbenauftrag geschah in beiden Fällen a tempera, dort auf einen sehr rauhen, hier auf einen geglätteten Mörtelgrund, doch kam als Bindemittel Eiweiß oder eine andere Masse zur Anwendung. Die gegenständliche Behandlung der Darstellung enthält ebenfalls nichts, was zu einer späteren Datirung nötigen würde. — Auch der Chor war ursprünglich bemalt; an der nördlichen Stirnwand desselben wurde eine betende Figur, unter einer von zwei korinthischen Säulen getragenen Arkade stehend, bloßgelegt. Am Chorbogen treten einige Rundmedaillons mit Brustbildern hervor, von denen eines Christus darzustellen scheint. Die wenigen erhaltenen Buchstaben einer Inschrift tragen auch hier den Charakter des 10. bis 11. Jahrhunderts. Auch die Säulen des Schiffes waren mit einem tiefroten Ton bemalt, ebenso die Kapitäle, deren Ornament vermutlich zuvor eingeätzt war.

So wäre uns denn in den Wandbildern des Mittelschiffes, wenn man von den Resten fränkischer Stucco's im Trierer Dom absieht, das einzige Denkmal der Monumentalmalerei in Deutschland erhalten, das noch vor das Jahr 1000 zu setzen ist, in dem Jüngsten Gericht aber die älteste Darstellung dieses Gegenstandes überhaupt (dasjenige in S. Angelo in Formis stammt erst aus dem Jahre 1075), und in vieler Hinsicht auch die interessanteste. Noch im Laufe des Jahres soll eine von der badischen Regierung subventionirte würdige Publikation dieser Kunstschätze erscheinen, deren sorgfältige Erhaltung überaus erwünscht, jedoch von der Konservirung der in mancher Beziehung restaurationsbedürftigen Kirche des heil. Georg abhängig erscheint. C. v. F.

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

X.

Johannes Porcellis.

Es scheint, daß dieser Seemaler, dessen seltene Bilder zu dem Bedeutendsten gehören, was je auf diesem Gebiete gemalt worden ist, ein vielbewegtes Leben geführt hat. Sein Geburtsjahr ist uns bis jetzt verborgen; aber in den „Rotterdamsche Historiebladen" von Scheffer. und Obreen finden wir seine erste Heirat aufgezeichnet. Am 1. Mai 1605 heiratete Jan Percellis, „jonggezel van Gent", der in der Lombard-

straet zu Rotterdam wohnte, die Jacquemyntje Jansdochter, „jongedochter“ von Rotterdam. Von 1615—1620 treffen wir ihn dann in Antwerpen. (Siehe van den Brandens vorzügliche Arbeit: De Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Seite 843.) Van der Willigen theilt uns seine zweite Heirat mit: am 30. August 1622 führt Jan Porcellis, Witwer von Gent, die Janneke Flessiers von Antwerpen heim. Sie war eine Tochter des Antwerpener Malers Balthasar Flessiers, der sich schon 1587 in die Haagsche St. Lucas-Gilde einschreiben ließ. (Archief, III.) Das stimmt alles wunderschön mit dem alten van Spaan, welcher sagt: „Rotterdam hat den vornehmsten Schiffs- und Seemaler, Persellus, erzeugt“, und Ampzing, der in seinem Lobe Haarlems von 1628 „den grootsten Konstenaer in Schepen“, Porcellis, erwähnt. Wenn aber van den Branden noch glaubt, Porcellis sei erst 1641 zu Leiderdorp gestorben, so irrt er. Im Jahre 1627 finde ich als Besitzer eines Hauses an der Ostseite der Wagestraet im Haag „den schilder Percelis“. Es war vermietet an Hendrick Rensevelt. (Cohier van het haardstedengeld, 1627.) Aber schon 1632 war er nicht mehr am Leben. Im „Register der Appostillen bei der Waisenkammer“ lesen wir, daß eine Bitte (welche?) der Johanna Flessiers, Witwe des verstorbenen Johannes Porcellis, ihr am 21. März 1632 bewilligt wird. Am 23. April 1632 bittet „Jouffᵉ Johanna Flessiers, Witwe des Johannes Porcellis, in seinem Leben Maler“, daß der Haagsche „Magistraet“ ihr Haus entlaste von einer Hypothek. Sie stellt dafür ihre Besitzungen bei Leiden (in Soeterwoude) zum Unterpfande. Am 21. März 1634 erklären die Kinder des verstorbenen Malers Flessiers, daß sie aus den Händen der Johanna Flessiers, Witwe des verstorbenen Malers Johannes Porcellis, ihr Erbteil väterlicher- und mütterlicherseits erhalten haben.

Porcellis war Vormund seiner unmündigen Schwäger und schickte als solcher am 16. März 1629 den Benjamin Flessiers zu dem Maler Isaacq Pietersz in Amsterdam, „um daselbst die Malerei zu erlernen.“ Dieser sollte 20 Pfund vlämisch erhalten und Benjamin Flessiers dafür zwei Jahre bei ihm wohnen.

Porcellis unterschrieb sich: Ioannis Porcellis.

Kunstlitteratur.

Bickell, L., Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg. 40 S. mit zahlreichen Holzschnitten. Marburg, N. G. Elwert. 1883. 4⁰.

Diese bei Gelegenheit der sechsten Säkularfeier der Einweihung der Kirche erschienene Schrift enthält eine große Anzahl neuer Mitteilungen und origineller Bemerkungen, welche die seltene allseitige Kompetenz des Verfassers in mittelalterlicher Archäologie und Kunsttechnik unverkennbar beurkunden. Während bei der Mehrzahl solcher Gelegenheitsschriften die Lust sich vernehmen zu lassen das erste, die Erwägung, was man nun zu sagen habe, das zweite zu sein pflegt, gehört Bickell offenbar zu denen, welche uns viel zu sagen hätten, aber sich nur langsam zur Mitteilung entschließen.

Von den Dokumenten aus archivalischen Quellen nennen wir u. a. den Grundriß der alten Franziskuskapelle, deren Fundament unter der Nordseite der Kirche bei der letzten Restauration ausgegraben wurde; in ihr waren vor dem Bau der Kirche die Reste der Landgräfin beigesetzt worden. Ferner einen Aufriß der eleganten Kapelle des Hospitals (Firmanei) von 1287, die 1786 abgebrochen wurde; die alte Disposition der Grabdenkmäler im Landgrafenchor u. a. Der Verfasser, der nichts Bekanntes wiederholt, erledigt besonders mehrere auf die Geschichte des Baues bezügliche Fragen und zeichnet uns dabei den Anblick der Kirche bei ihrer Einweihung (1283) mit kundiger Hand.

Unter den neuen Ideen steht obenan die äußerst glückliche Vermutung, daß das jetzige Mausoleum im Nordchor, jener ciboriumartige Überbau der Tumba, der ursprüngliche Hochaltar der Kirche sei, welcher vor dem jetzigen, der im Jahre 1290 geweiht wurde, im Ostchor stand. Bickell glaubt die Nachricht von der Stiftung eines Altars durch Heinrich II. von Brabant zwischen 1247 und 1248 auf diesen Ciborienaltar beziehen zu dürfen, wozu der Stil paßt; während der jetzt darunter befindliche, allseitig profilirte Sarkophag für diesen Baldachin zu groß ist.

Die Kirche, als Bau von seltenem Wert durch Einheit der Konzeption und der Ausführung, ist nicht weniger merkwürdig durch mehrere Ausstattungsstücke von erstem Rang, nämlich außer dem Hochaltar von 1290 durch den Reliquienschrein, dem Bickell wegen des guten Verhältnisses von Figuren und Ornamenten und der geschmackvollen Verzierung mit Metall, Email, Perlen und besonders Filigran den ersten Platz unter den vorhandenen giebt. Möge er seine Absicht, denselben in Lichtdruck und Farbentafeln herauszugeben, bald ausführen!

Wenn Bickell scharf aber zutreffend die Restaurationen unseres Jahrhunderts als „planmäßige Fälschungen monumentaler Urkunden“ bezeichnet, so läßt er doch der letzten Restauration unserer Kirche volle Gerechtigkeit widerfahren. Die gegenüber der Baubehörde von Lange durchgesetzte Erhaltung, bezw. Wiederherstellung des Lettners verdient alles Lob, ebenso die Konservirung der spätgotischen Dekorationsmalereien der Gewölbekappen im Chor, besonders wenn man weiß, daß die der Schloßkapelle und der Kirche zu

Wetter später dem frühgotischen Fanatismus zum Opfer gefallen sind.

Mehr gelegentlich entschlüpfen ihm freilich auch verschiedene Fragmente aus dem Sündenregister dieser Restauration. Er giebt zu verstehen, daß die Denkmäler nachmittelalterlicher Zeit „grausam decimirt wurden"; daß die in vieler Beziehung lehrreichen Grabplatten des 16. und 17. Jahrhunderts zerschlagen und zu Fußbodenplatten verwandt wurden; daß die Wandmalereien fast alle überschmiert und also so gut wie vernichtet wurden; daß die mit silbernen Buchstaben geschriebene Pergamenttafel im Chor, die einzige Quelle für die Geschichte des Baues, verschwand, ebenso die Schwerter Wilhelms I. und Ludwigs II., daß die Bleiplatten des Sarges der Margaretha von Mansfeld, als Renaissancearbeit ohne Wert, eingeschmolzen wurden. Neuschöpfungen, wie die statt der üblichen hölzernen Dorsalien ausgeführten plumpen Mauern der Vierung, mit ihren pfuscherhaft gearbeiteten spitzbogigen Öffnungen, dürften nicht zur Verschönerung der Kirche beitragen, von der Bemalung, welche die Kirche vorläufig koloristisch ungenießbar macht, zu schweigen.

Diesen Verdiensten unserer erleuchteten Zeit gegenüber hat es uns etwas frappirt, wenn der Verfasser, der sonst auch das Odi profanum vulgus sich anzueignen scheint, die Zeit bis 1847 als eine „verhängnisvolle Periode der Vernachlässigung" bezeichnet. Der „alte Schlendrian" hatte, wie wir aus seiner Schrift lernen, jedenfalls alles das erhalten, was dem intelligenten Aufschwung unter den Fingern abhanden kam. Der unbekannte alte Baumeister, wenn er es hätte aus dem Fegefeuer mit ansehen können, würde gewiß Ursache gehabt haben zu rufen: „Gott bewahre mich vor meinen Freunden!" In jene Zeit der „Vernachlässigung" fällt z. B. die erste große Publikation unserer Kirche von Georg Moller, auf deren Verdrängung durch Besseres wir noch warten. Ferner ist in Hessen bekannt, daß ein Marburger Kirchenbeamter fast fünfzig Jahre lang in zahlreichen Abhandlungen und Publikationen, in der Weise seiner Zeit, den Sinn und die Pietät für dieses Denkmal mit Erfolg zu wecken bemüht gewesen ist. Seine Verdienste, die auch bei dieser Gelegenheit von seinen protestantischen Landsleuten dankbarst totgeschwiegen worden sind, blieb dem für weitere Kreise schreibenden katholischen und französischen Grafen Montalembert unbefangen zu würdigen überlassen.

Zu wünschen wäre, daß nicht bloß die kunstgewerblichen Denkmäler, sondern auch die Arbeiten der hohen Kunst, nämlich der Skulptur und die Reste alter Malerei, herausgegeben würden, da die letzteren einer raschen Zerstörung entgegengehen. Sie repräsentiren uns wahrscheinlich eine hessische Schule, deren sonstige Erzeugnisse der Bildersturm gründlich weggefegt hat. Der Künstler der kostbaren Schnitzaltäre, von denen Förster einen publizirt hat, war vielleicht jener Ludwig Jupe, dessen Namen W. Bücking im Stadtarchiv entdeckt hat. Von einer solchen landschaftlichen Schule kann bekanntlich bei der älteren und glänzenderen Periode des Baues nicht die Rede sein, dessen Stil auf Nordfrankreich hinweist.

C. Justi.

Restauration und Vandalismus. Ein populäres Wort zu Gunsten der Erhaltung alter Kunstdenkmäler ꝛc. ꝛc. von Heinrich Deiters. Düsseldorf, A. Bagel. 8.

Sollte man es für möglich halten? Während die Wissenschaft endlich der Renaissance das kunsthistorische Bürgerrecht erkämpft hat, während selbst die Phantastereien des Barocco und die zierlichen Spiele des Rococo auf ihr Stilgesetz ergründet und in ihrer Eigenart anerkannt worden sind, müssen wir es in der Wirklichkeit jeden Tag noch erleben, daß ein unverständiger Purismus unter dem Vorwand einer doch absolut unmöglichen Stileinheit prächtige Werke jener späteren Epochen, Altäre, Epitaphien, Kanzeln, Taufbrunnen u. dergl., aus den Kirchen herauswirft und dem Untergange preisgiebt, um an ihre Stelle die abgeschmackten Ausgeburten einer mißverstandenen Gotik zu setzen. Wohin man sich wendet in Deutschland, überall regt sich ein in der Gesinnung sehr braver, aber in der Praxis geradezu entsetzlicher Dämon der Restauration, der nichts Eiligeres zu thun weiß, als jene oft sehr wertvollen, immer aber als Denkmale der Geschichte und Kultur bemerkenswerten späteren Monumente zu beseitigen, um moderne Altäre, Kanzeln u. dergl. in der abscheulichsten „Tischlergotik" (so nennt sie mit Recht der Verfasser vorliegender Schrift) hinzustellen und sie mit den süßlichen, charakterlosen, buntbemalten und vergoldeten Figuren zu schmücken, in welchen sich ein Zerrbild christlicher Empfindung zu erkennen giebt. Dazu kommt, um das Übel vollständig zu machen, die neuerdings grassirende Sucht, die Kirchen farbig auszumalen, eine Manie, die nur in sehr seltenen Fällen zu erfreulichen Resultaten geführt hat, meistens dagegen durch plumpe und bunte Übertreibung fast barbarisch wirkt. Diese Tendenzen walten hauptsächlich in der katholischen Kirche, und es spricht sich in der aufwandreichen Art, mit welcher dieselben verwirklicht werden, der fast fanatische Aufschwung aus, welchen die katholische Kirche neuerdings bei uns in Deutschland in Scene gesetzt hat. Auf künstlerischem Gebiete ist dieser Umschwung von den Herren Reichensperger und Genossen inaugurirt worden, und ihren Lehren hauptsächlich ist es zuzuschreiben, daß in dieser tumultuarischen Weise mit den Monumenten der Renaissance umgesprungen wird. Wie harmlos er-

scheinen uns jetzt dagegen jene Kinderkrankheiten der Romantik, wo der biedere Heideloff in der allerbesten Absicht die bemalten mittelalterlichen Holzschnitzwerke (siehe u. a. die zahlreichen Arbeiten in der Jakobskirche zu Nürnberg), weil man in ihrer Polychromie einen späteren, barbarischen Zusatz vermutete, mit einer gräulich-grünen Ölfarbe überstrich, um sie hübsch zu „bronziren".

Von einem der schlimmsten Kollektivakte des allerneuesten Restaurations-Vandalismus berichtet die vorliegende Schrift, indem sie mit den Umwandlungen ins Gericht geht, welche eines der großartigsten Monumente der deutschen Baukunst aus der Glanzepoche des 13. Jahrhunderts, der Dom zu Münster in Westfalen, zu erdulden hatte. Zuerst riß man unbarmherzig den herrlichen spätgotischen Lettner, den sogenannten Apostelgang, ab, der in Deutschland nur noch im Dom zu Halberstadt seinesgleichen fand. War es doch ein Werk der „Verfallzeit"; was sollte ein solches in einer Kirche des 13. Jahrhunderts? Dann schritt man unaufhaltsam weiter fort, indem man alle späteren Arbeiten, Altäre, Epitaphien u. s. w., fortnahm und vertrödelte, um Raum für eine bunte Ausmalung des ehrwürdigen Baues zu gewinnen. Als ich die Studien zu meiner Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Westfalen machte (1851), fand ich das großartige Bauwerk noch ziemlich intakt, habe von dem Eindruck desselben in meinem Buche Rechenschaft gegeben und zugleich auf S. 308 den Lettner geschildert, von welchem das bekannte Schimmelsche Werk eine freilich ungenügende Abbildung giebt. Als ich zwanzig Jahre später für meine Renaissancestudien die Stadt wieder besuchte, war der Apostelgang verschwunden, und ich konnte den Vandalen, die ihn beseitigt, nur in meiner „Deutschen Renaissance" (II, 421 der zweiten Auflage) ein Denkmal setzen. Was Deiters jetzt über die neueste Barbarei berichtet, stimmt leider nur zu gut mit sachverständigen Berichten zusammen, die mir von anderer Seite zugegangen sind. Der Verfasser hebt mit Recht hervor, daß man das edle Monument in der noblen Wirkung seines unvergleichlich schönen Steinmaterials hätte lassen müssen. Kann man sich etwas Widersinnigeres denken, als daß man einen Quaderbau mit Ölfarbe überzieht, um dann mit schwarzen Linien auf dem Überzug Quader zu imitiren?

Man befindet sich in einem schweren Irrtum, wenn man in dem jetzigen Polychromirungsfieber annimmt, daß die mittelalterlichen Denkmale sämtlich vollständig mit Farbe überzogen worden seien; vielmehr war dies im wesentlichen nur da der Fall, wo die Struktur einen Putz- oder Stucküberzug heischte, der dann eine farbige Dekoration verlangte. Ähnlich war es ja auch bei den griechischen Tempeln der Fall. Die farbige Ausstattung alter Monumente bedarf der umfassendsten Studien, die um so schwieriger sind, als die späteren Umgestaltungen gerade diesen Punkt außerordentlich verdunkelt haben. Von einer völligen Kenntnis der mittelalterlichen Polychromie sind wir noch zu weit entfernt, um die edelsten Denkmäler zu kecken Experimenten mißbrauchen zu dürfen.

Nicht minder wird man dem Verfasser Recht geben müssen, wenn er die Forderung aufstellt, daß man diejenigen Denkmäler, welche man nun einmal mit Recht oder Unrecht aus den Kirchen entfernt hat, nicht verkaufen oder zerstören dürfe, sondern erhalten und in öffentlichen Museen aufstellen müsse, damit sie zum Studium und Genuß allgemein zugänglich seien. Aber noch dringender sollte man immer wieder die Forderung erheben, daß in den alten Monumenten die Schöpfungen der verschiedensten Epochen, die Zeugnisse der Pietät vieler Generationen, an ihrer Stelle erhalten bleiben, um von den Gesinnungen und Gedanken unserer Vorfahren Zeugnis abzulegen. Wie ehrwürdig, wie warm und anheimelnd wirken Kirchen wie St. Marien in Lübeck und Danzig, wie die Dome zu Mainz und Würzburg, denen man alle ihre alten Denkmäler gelassen hat; wie kahl und nüchtern dagegen der herrliche Dom zu Bamberg, dem eine unverstandene Purifizirungssucht fast alle alten Denkmäler abgestreift hat.

Wir wissen sehr gut, daß unsere Stimmen in den Kreisen, von welchen neuerdings all dies Unheil ausgeht, nicht gehört werden; aber wir machen für alle diese schweren Verfündigungen jene mittelalterlichen Heißsporne verantwortlich, die in dem gegenüberstehenden Lager das große Wort führen und durch ihre Verketzerung der gesamten nachmittelalterlichen Kunst die Parole zu der neuesten Bilderstürmerei ausgegeben haben. Möchten sie dann doch wenigstens sich bemühen, ihren Leuten eine richtigere Vorstellung von der mittelalterlichen Kunst beizubringen, damit die alten Monumente nicht ferner durch abscheuliche Karikaturen derselben entstellt werden!

W. Lübke.

— xy. **In den Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft in Leipzig,** Achter Band, erstes Heft (Leipzig, T. O. Weigel), sind eine Anzahl Kunstarbeiten der Renaissance in Lichtdruck veröffentlicht, welche sich im Besitz der genannten Gesellschaft befinden. Das interessanteste Blatt ist das erste mit zwei in Lindenholz geschnitzten Gruppen (ca. 40 cm hoch), welche offenbar einem deutschen Altarwerke aus den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts angehört haben. Schade, daß der Herausgeber des Heftes, Architekt Altendorff, über die Herkunft dieses Schnitzwerkes, das in der dramatischen Lebendigkeit der dargestellten Handlung, in dem sprechenden Ausdruck der Köpfe, der flotten Behandlung der Gewandung einen tüchtigen, dem Veit Stoß nahestehenden Meister verrät, nichts beizubringen gewußt hat. Bei der Erklärung der Darstellungen ist der Herausgeber nicht gerade gut beraten gewesen. Beide Schnitzereien beziehen sich zweifelsohne auf die Legende der heil. Helena, insbesondere auf das Wunder des wahren

Kreuzes, und sind ursprünglich nebeneinander angebracht gewesen. Wir sehen nämlich auf dem oberen Bilde die durch das Diadem als eine fürstliche Person gekennzeichnete Heilige mit einer Gruppe von fünf Männern in lebhafter Unterhaltung begriffen. Den Gegenstand dieser Unterhaltung bildet offenbar ein sich zur Linken seitwärts abspielender Vorgang, auf den die Gesten fast sämtlicher Beteiligten hindeuten. Dieser Vorgang ist das Kreuzeswunder, welches in der zweiten (unteren) Gruppe dargestellt ist. Der Herausgeber hat das Bildwerk freilich für eine Auferweckung des Lazarus „oder eine ähnliche Scene" angesehen. Fast noch verwunderlicher als diese Interpretation ist die Art, wie der Herausgeber seine Meinung begründet, daß das andere Schnitzwerk eine Scene aus dem Leben der heil. Barbara darstelle, „denn, sagt er, wir sehen die Heilige von mehreren Männern umgeben, mit denen sie in lebhafter Unterhaltung begriffen zu sein scheint." Die „Deutsche Gesellschaft" wird durch weitere Publikationen dieser Art alle Kunstfreunde zu Danke verpflichten; nur wäre zu wünschen, daß sie in der Folge zum Herausgeber einen sachverständigen und zugleich einigermaßen über die Gesetze der Logik orientirten Fachmann bestellen möchte.

Todesfälle.

Professor **Jacob Felsing**, Kupferstecher, ist 81 Jahre alt am 9. Juni in Darmstadt gestorben.

Preisverteilungen.

— **Das diesjährige Stipendium der Friedrich Eggers-Stiftung** zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften zu Berlin ist im Betrage von 500 Mk. dem Fräulein Josefine Merz aus Halberstadt, Schülerin der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums und nunmehr des Professors Gussow, zuerkannt in Berücksichtigung ihrer anerkennenswerten Leistungen in kunstgewerblichen Kompositionen und ihrer vielversprechenden technischen Ausbildung auch auf anderen Gebieten der Malerei. Das Stipendium ist zu einer Studienreise nach Dresden und München zu verwenden. — Das Vermögen der Friedrich Eggers-Stiftung beträgt nach dem letzten Rechnungsabschlusse 21 158 Mk. 89 Pf.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 1. Mai. Neu eingegangen waren: Sauppe, de Athen. rat. suffragia in indiciis ferendi; Weniger, Das Kollegium der 16 Frauen und der Dionysosdienst in Elis; Perrot-Chipiez, Hist. de l'art dans l'antiquité. II; Collection Camille Lecuyer; Heuzey, Les origines de l'industrie des terres cuites; ders., Les fouilles de Chaldée; ders., Les rois de Tello; Bull. de corresp. hellén. VII. 1—4; Foucart, Inscr. des clérouques Athen. d'Imbros; Imhoof-Blumer, Zur Münzkunde Kilikiens; Verhandl. der numismat. Gesellsch. zu Berlin; Bull. di arch. e storia Dalmata, VI. 3, 4; Atti d. r. Accad. dei Lincei, VII. 4—6; Bruno Meyer, Glasphotogramme für kunstwissenschaftl. Unterricht; Comparetti, Appunti alla raccolta di epigrafi gr. arc. — Herr Mommsen machte Mitteilung über zwei kürzlich bei Karthago aufgefundene ummauerte Friedhöfe, dicht gefüllt mit kleinen, gedrängt aneinander stehenden steinernen Cippen und völlig unberührt. Sie waren bestimmt für das in Karthago beschäftigte Kaisergesinde, speziell für die der kaiserlichen Domänenverwaltung zugeteilten Sklaven und Freigelassenen, wie Feldmesser (agrimensores), Kartenzeichner (chorographi), Bedienten (pedisequi), Boten (cursores) u. a. Von den cohortes urbanae war wahrscheinlich eine speziell für den Dienst der afrikanischen Domänenverwaltung bestimmt und lag in Karthago in Garnison. Außerdem erwähnte der Vortragende eine sehr fragmentirte Urkunde, ein Seitenstück zu der Bittschrift der burunitanischen Kolonen an den Kaiser Commodus, und einen die Lage von Zama urkundlich feststellenden Stein. Die Entdeckungen in Afrika erfolgen namentlich seit der Festsetzung der Franzosen in Tunis so massenhaft, daß in den zwei seit Erscheinen der akademischen Inschriftensammlung von Afrika verflossenen Jahren zu den dort verzeichneten 10988 Inschriften 3—4000 neue hinzugekommen sind. — Herr Sachau besprach die 1882 in Palmyra gefundene griechisch-palmyrenische Inschrift (publizirt vom Fürsten Lazareff im Bull. de corresp. hellén. und vom Grafen M. de Vogüé im Journal Asiatique), einen Zolltarif aus dem Jahre 137 n. Chr., und wies auf die hohe Bedeutung hin, die das Denkmal für die Geschichte der semitischen Sprachen hat. Eine von dem Vizekonsul des deutschen Reiches in Damaskus, Herrn E. Lüttick e, zur Verfügung gestellte Photographie der Inschrift legte der Vortragende der Gesellschaft vor. — Herr Weil legte die beiden neu erschienenen Bände des Katalogs der griechischen Münzen des Britischen Museums vor, die Ptolemäermünzen von R. S. Poole, die Münzen von Thessalien und Ätolien, bearbeitet von P. Gardner, und bespricht dann eingehender Gardners Types of Greek coins, worin es zum erstenmal unternommen wird, an der Hand der Numismatik den Entwickelungsgang der griechischen Kunstgeschichte zu verfolgen. — Herr Furtwängler berichtete über Sammlungen antiker Terrakotten in Paris, insbesondere über die jüngst versteigerte des Herrn Lecuyer, und charakterisirte kurz die darin vertretenen Hauptgattungen: die von Böotien, besonders aus Tanagra, die vom ionischen Kleinasien, namentlich aus Ephesos, und die von Äolis, besonders aus Myrrhina. Der letzten Gattung eigentümlich sind die großen, aus zwei oder mehreren Figuren bestehenden Gruppen, ganz rund oder auf teilweise stehengelassenem Hintergrunde gearbeitet. Eine der schönsten Gruppen dieser Gattung konnte für das königliche Museum erworben werden.

— **Der Bau des Reichstagshauses in Berlin** wurde nach einer offiziösen Mitteilung nunmehr definitiv dem Architekten Wallot übertragen. Behufs Erledigung der bautechnischen Details, welche weniger den Künstler als vielmehr den Praktiker erfordern, wird ihm ein höherer Baubeamter zur Seite stehen. Über die Person dieses letzteren ist noch keine Bestimmung getroffen. Zur Überwachung der Arbeiten im allgemeinen und behufs schleuniger Erledigung besonderer Fragen ist eine eigene Baukommission eingesetzt, welche besteht aus der Subkommission der Parlamentsbaukommission, dem Staatsminister von Bötticher, dem Reichstagspräsidenten von Levetzow, dem Oberbürgermeister von Forckenbeck, nebst drei höheren Technikern. Herr Wallot ist gebeten, eine Skizze unter Berücksichtigung der ursprünglich von der Parlaments-Baukommission gewünschten Abänderungen zu entwerfen. Nach allseitigem Wunsche sollen die Arbeiten unter allen Umständen derartig beschleunigt und befördert werden, daß die Grundsteinlegung zum neuen Parlamentsgebäude noch in diesem Jahre erfolgen kann.

J. E. **Gesetzlicher Schutz für die Kunstsammlungen Italiens.** Der während der letzten italienischen Ministerkrisis zurückgetretene Justizminister Zanardelli hat der Deputirtenkammer schon am 10. April einen für die Kunstschätze Roms wichtigen Gesetzentwurf vorgelegt, der zweifelsohne auch von seinem Nachfolger, dem Senator Giannuzzi Savelli, aufrechterhalten werden wird. An der Annahme seitens der Kammern ist nicht zu zweifeln. Es handelt sich in demselben um die Unveräußerlichkeit der großen Kunstsammlungen, welche sich in den Händen der großen römischen Patrizierfamilien befinden. Schon im Jahre 1871, als durch die Einführung der italienischen Gesetze die Aufhebung der Fideikommisse und Majorate die großen Privatgalerien der Auflösung und Verschleuderung preiszugeben drohte, wurde am 28. Juni nach langer Debatte in beiden Häusern ein Gesetz beschlossen, welches die Veräußerung der Galerien ausdrücklich verbietet. Dieses Gesetz hatte jedoch eine Lücke, die sich jüngst, als der Fürst Corsini seinen berühmten Palast an den Staat verkaufte und demselben gleichzeitig seine wertvolle Galerie schenkte, bemerklich machte. Die Schenkung konnte auf Grund des Gesetzes vom Jahre 1871 nicht angenommen werden, weil der Fürst Corsini die Kunstsammlung weder veräußern noch verschenken konnte. Da aber die damaligen Gesetzgeber (1871) offenbar nur den Zweck im Auge hatten, die wertvollen Kunstsammlungen nicht zersplittert zu sehen, so beantragte der Justizminister Zanardelli in seinem obenerwähnten Gesetzentwurfe eine authentische Auslegung des Gesetzes v. 28. Juni 1871 in dem Sinne, daß die großen Familien, welche sich im Besitze von Kunstsammlungen befinden, künftig dieselben allerdings veräußern können, aber nur im Inlande und zwar nur an den Staat, an die Provinzen und Gemeinden oder an staatlich anerkannte Laienstiftungen, welche sich ausdrücklich ver-

pflichten müssen, die erworbenen Sammlungen für alle Zeiten zu behalten und dem Publikum zugänglich zu machen.

Rgt. **Kunstgewerbekongreß in München.** In den Tagen vom 2. bis 6. September d. J. werden sich die Vertreter und Freunde des deutschen Kunstgewerbes zum zweitenmale in München versammeln; das erste Mal war dies aus Anlaß der denkwürdigen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung des Jahres 1876 der Fall. Seitdem sind sieben Jahre verflossen, und nun sehen wir zum erstenmale in einer internationalen Kunstausstellung auch der Kleinkunst gebührenden Raum angewiesen. In seinem Ausschreiben spricht sich der bayerische Kunstgewerbeverein gegen jede engherzige Beschränkung in der Ausübung des Kunstgewerbes aus, empfiehlt dagegen die Gründung freiwilliger Gilden zur Heranbildung tüchtiger Arbeiter. Er wünscht, daß Staats- und Gemeindebehörden künftig bei Erwerbungen für Museen und Ausstattung öffentlicher Gebäude neben den Werken bildender Kunst auch die vorzüglicheren Leistungen der heutigen Kleinkunst mehr als bislang berücksichtigen sollen. Er verlangt ferner, daß die Reichsregierung auf künftigen ausländischen Ausstellungen für eine würdige Vorführung deutscher Kunst und Industrie Sorge tragen, jeder ungenügenden und darum schädlichen Vertretung aber entgegenwirken möge. Er mahnt weiterhin die Regierungen, der Verschleuderung kunstgeschichtlicher Schätze zu steuern und fordert Zollfreiheit für künstlerische und kunstgewerbliche Altertümer. Endlich finden wir noch ein Petitum in betreff Einführung obligatorischer Vorlesungen über Kunstgeschichte an den deutschen Hochschulen. Es handelt sich um einen deutschen Kunstgewerbetag, auf dem Österreicher und Schweizer deutscher Zunge, ja selbst Franzosen und Italiener, Engländer und Amerikaner willkommen sein, auf dem aber im wesentlichen doch nur Angelegenheiten deutscher Reichsbürger werden verhandelt werden.

J. E. **Über die Zukunft und über die jüngste Vergangenheit der „Farnesina" in Rom** giebt die römische Rassegna einige Aufschlüsse. Als Franz II. nach seiner Vertreibung aus Neapel in Rom weilte und bei der damaligen Geldnot in der künftigen Erhaltung der Villa Farnesina mit den Fresken Raffaels, Peruzzi's, Sodoma's und des Sebastiano del Piombo eine bedenkliche Last für seine geschmälerten Finanzen voraussah, ließ er sich vom Herzog von Ripalda, welcher ursprünglich Bermudez de Castro hieß, überreden, ihm die Villa für 99 Jahre gegen 6000 Lire jährlich in Erbpacht zu geben. Noch vor der Abreise des Königs bezog Ripalda die Villa, soll aber dem Könige nie einen Pfennig von der Pacht bezahlt haben. Nicht zufrieden mit dieser Übervorteilung, proponirte eines Tages der Herzog dem Vertreter des Königs Franz in Rom, d. h. den Herzog di Regina, das Kapital der 6000 Lire Zinsen mit 120000 Lire auszubezahlen, um auf diese Weise unbeschränkter Eigentümer eines der herrlichsten Paläste der Welt zu werden. Vom Könige abgewiesen, benutzte der habsüchtige schlaue Spanier das erst nach 1870 in Rom eingeführte italienische Gesetz über die Abschaffung des Erb- und Lehnzinses, um die Villa auf gerichtlichem Wege für den genannten Preis an sich zu bringen. Die Tiberregulirung, welche einen Teil des Villagartens von dem Besitztume abschnitt und sehr bedeutende Altertümer ans Licht brachte,*) gab seiner Habsucht neue Nahrung. Nach langwierigen Prozessen sprachen dem Herzoge die italienischen Gerichte der ersten Instanzen für die der Villa widerfahrene Terrainschmälerung die erhebliche Summe von 700000 Lire zu, womit sich der Herzog jedoch nicht zufrieden erklärte. Kurz vor seinem Tode soll jedoch ein Vergleich zwischen der Regierung und dem Verstorbenen zu stande gekommen sein, demgemäß die ihm gewährte Entschädigung angeblich mehr als eine Million betragen soll. — Auch über einen anderen wertvollen Kunstbesitz des Herzogs von Ripalda berichtet die Rassegna, nämlich über die früher im Königsschlosse zu Neapel befindliche Raffaelsche Madonna della Reggia di Napoli. Der Herzog soll sich dieselbe im Augenblicke der Flucht des Königs im Jahre 1860 von Franz II. als Andenken haben schenken lassen. Statt das Bild aber für sich zu behalten, schickte Ripalda dasselbe nach Spanien, von wo aus er das Raffaelsche Werk dem Britischen Museum und dem Museum im Louvre für zwei Millionen anbot; thörichterweise und in der Hoffnung, größeren Gewinn zu erzielen, ließ der Herzog das Bild restauriren. Dieser Umstand hatte aber den entgegengesetzten Erfolg. Die Museen wollten nichts mehr von dem Kaufe wissen. Wie die Rassegna behauptet, liegt dasselbe noch unverkauft in den Magazinen des Britischen Museums. Der unglückliche treffliche Aloysio Juvara lieferte einen vorzüglichen Stich von dem Bilde, welchen er kurz vor seinem freiwilligen Tode 1874 beendet hatte.

*) Dieselben bilden jetzt bekanntlich den größten Teil des neuerrichteten Museo Tiberino im früheren botanischen Garten in der Via Lungara.

J. E. **Aus dem Vatikan.** Papst Leo XIII. läßt im Vatikan erhebliche Restaurirungen vornehmen, namentlich in den Galerien der Arazzi, der Carte geografiche und in jenen der Candelabri. Der bisher aus Backsteinen bestehende Fußboden der Galerien wird mit Marmorplatten gepflastert. Die Wölbung der Galleria dei Candelabri wird al fresco ausgemalt, wie es die übrigen Galerien bereits sind. Im Jahre 1885 sollen sämtliche Arbeiten beendet sein. Inzwischen bleiben die genannten Galerien dem Publikum unzugänglich.

J. E. **Die Statue Pius' IX.**, welche die Kardinäle dem verstorbenen Papst in der Konfession der Basilica di Santa Maria Maggiore setzen lassen, ist vollendet. Die Arbeit war bereits soweit vorgeschritten, daß der Tod des Bildhauers Jacometti, welcher das Modell angefertigt hat, keine Störung derselben herbeiführte. Gegenwärtig steht die Statue im Hofe des Belvedere's.

Künstlerhausbau in Salzburg. Man schreibt uns aus Salzburg: Als im Vorjahre unser kunstsinniger Statthalter Graf Sigmund Thun die Idee anregte, in dem schönen Salzburg ein Künstlerhaus mit Malerateliers zu bauen, da wurde dieselbe von einem kleinen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden mit Begeisterung aufgenommen. Sehr bald schon zeigte es sich, daß die Idee auf fruchtbaren Boden gefallen war. Dank der Energie, welche das vorbereitende Komité und an seiner Spitze Graf Sigmund Thun entfaltete, ist es innerhalb weniger Monate bereits gelungen, nicht nur einen großen Teil der veranschlagten Bausumme im Wege freiwilliger Spenden aufzubringen, sondern auch zahlreiche Treffer für die Künstlerhauslotterie, durch welche letztere der Rest der Bausumme gedeckt werden soll, zu gewinnen. Die Vorarbeiten für den Bau sind seit kurzem vollendet, so daß mit dem letzteren nun begonnen werden kann. Die Lotterie bietet sehr günstige Chancen. Es sind 100000 Lose ausgegeben, zum Preise von 1 Fl. pro Stück. Auf jedes fünfte Los fällt ein Nebentreffer, bestehend in einem Album mit drei Folioblättern nach Handzeichnungen von Pausinger, Probst, Darnaut oder Kahler. Die Zahl der Haupttreffer wird 300 erreichen, wenn nicht übersteigen. Die ersten drei derselben wurden vom Kaiser Franz Josef I., von der Kaiserin und dem Kronprinzen Rudolf gespendet. Deutsche und österreichische Künstler, und zwar die hervorragendsten unter ihnen, wetteifern förmlich in der Einsendung von Werken für die Lotterie; Namen wie Makart, Defregger, Ruß u. a. sind unter den Spendern vertreten. Das Protektorat über den Künstlerhausbau hat der Erzherzog Ludwig Viktor übernommen. So wird denn Salzburg, die Mozartstadt, sehr bald auch ein gern besuchtes Künstlerheim sein, zu welchem es durch seine zahlreichen landschaftlichen Reize wohl wie kaum eine zweite Stadt prädestinirt ist.

J. E. **Denkmal für die Gebrüder Cairoli.** Am 27. Mai wurde in Rom das Denkmal für die vor den Thoren Roms 1867 gefallenen Brüder des Exministerpräsidenten Cairoli auf dem ersten großen Halbkreise der Pinciopromenade vor den Gärten der Villa Medici feierlich enthüllt. Der Plan, dasselbe bei den Diokletiansthermen vor dem Bahnhofe aufzustellen, wurde wieder aufgegeben, weil das Denkmal für den großen Platz zu klein war. Das Denkmal besteht aus einer etwas überlebensgroßen Gruppe, welche die beiden Brüder Giovanni und Enrico Cairoli darstellt. Enrico liegt, von einer feindlichen Kugel getroffen, tot am Boden, der aufrechtstehende Bruder Giovanni zieht mit der linken Hand die rechte des sterbenden Bruders an die eigene Brust, welche er den Feinden kühn darbietet, während er mit der Rechten den Revolver auf dieselben richtet. Die Komposition des Bildhauers Rosa verrät großes Können, die dargestellte Scene ist voll bewegten Lebens, voll edler Leidenschaft. Die beiden Figuren gehen prächtig zusammen, alles ist wohldurchdacht und mit kräftigen Realismus von tüchtiger Künstlerhand ausgeführt. Nur scheint uns die zwischen frischem

Grün stehende Gruppe für den Platz zu klein, und in der Auffassung nicht monumental genug. Das Ganze ist mehr eine erregte, keck aufgefaßte und energisch durchgeführte Darstellung einer Scene, als ein Denkmal. Der gelbe Bronzeguß ist vortrefflich gelungen, wie man es bei dem tüchtigen Nelli gewohnt ist.

Zeitschriften.

The Academy. No. 579.
The Burlington fine art club. — A visit to Samos. — Mrs. Ch. Heaton †. Von Cosmo Monkhouse.

L'Art. No. 441.
Le Palais de Longchamps à Marseille. Von E. Véron. — Blenheim Palace. Von L. Gauchez.

Der Formenschatz. Heft VII.
Bücherzeichen von H. Burgkmair. — Titelbordüre von H. Springinklee. — Die Schutzgöttin von Florenz-Toskana (Monogr. M. S.). — Eingelegte Holzplatte (um 1550). — Zwei geometrische Figuren, künstlich aus Holzleisten gebildet und mit zartem Laubwerk umsponnen. Aus der „Perspectiva" des W. Jamitzer. Von J. Amann. — Vertäfelung aus dem sog. Fembohause zu Nürnberg. — Zwei Vorlagen für silberne Teller, beide Umzüge des Bacchus darstellend. — Kupferstiche in Punzenmanier von dem Meister J. S. aus dem Jahre 1582. — D. Mignot, Niellirte Schmuckgehänge. — J. von Ach, Portrait des Kaisers Rudolf II., mit figurenreicher Einfassung, von A. Sadeler. — St. Carteron, Niellirte Goldschmiedvorlagen. — P. Farinati, Sechs Genien, Kreuz und Marterinstrumente tragend. — G. M. Oppenort, ein Blatt mit Trophäen und Vignetten, Stil der Régence.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 213.
Die historische Bronze-Ausstellung. Von Dr. Th. Frimmel. — Katalog der Theod. Grafschen Funde in Ägypten. Von Prof. J. Karabaček.

Eingesandt.

Nach dem Erscheinen des von mir in dieser Zeitschrift mitgeteilten ersten Abschnitts der „Einzelheiten aus Genelli's Leben und Briefwechsel" benachrichtigt mich Herr Dr. von Donop, daß sein auf einem Material von seltener Vollständigkeit fußendes Werk über Genelli und die Seinen demnächst druckfertig sein werde, und ersucht mich, im Hinblick darauf meinerseits auf die weitere Veröffentlichung von Beiträgen zu einem Lebensbilde Genelli's zu verzichten.

Da es nach diesen Eröffnungen nicht in meiner Absicht liegt, einem in nahe Aussicht gestellten umfassenden Werke vorzugreifen, richte ich im Anschluß an den Wunsch Herrn Dr. von Donops an die geehrte Redaktion und Leserschaft dieser Blätter die Bitte, mich von der übernommenen Pflicht einer Fortsetzung des gedachten Aufsatzes entbinden zu wollen.*)

Berlin, Anfang Juni 1883. **Otto Baisch.**

*) Indem wir unsererseits unter den obwaltenden Umständen auf die Fortsetzung der interessanten biographischen Mitteilungen über Genelli zu unserem Bedauern vorläufig verzichten müssen, können wir nur aufs lebhafteste wünschen, daß das seit langen Jahren vorbereitete Werk des Herrn Dr. von Donop recht bald an die Öffentlichkeit treten möge. D. Red.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

28. Juni

Nr. 37.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 38 erscheint am 12. Juli.

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

XI.

Dirck Dalens senior.

Über wenige Meister wissen wir so wenig und haben wir so verwirrte Nachrichten, wie über den alten Dirck Dalens. Houbraken und alle nach ihm lassen ihn erst 1659 und zwar in Amsterdam geboren werden und 1688 dort sterben. Kramm findet etwas in dem Terwestenschen Manuskript über einen Haagschen Dirck Dalens und macht gleich einen anderen daraus, indem er Terwesten nachschreibt: „Ob er vielleicht ein Onkel war des bekannten Landschaftsmalers Dirck Dalens, ist noch unsicher" ꝛc. In seinem Aanhangsel nennt Kramm einen Dirck Dalens, der für den Prinzen Frederik Hendrik im Jahre 1648 vier groote Schoorsteenstucken in het Huys in het Noordeijnde im Haag gemacht und dafür 1200 Gulden erhielt, gleich een nog onvermeld landschapschilder, onderscheiden van den Ouden en den Jongen van dien naam. An den D. Dalens von Terwesten scheint er dabei nicht gedacht zu haben.

Ich habe im Haag einen Maler Dirck Dalens gefunden, der, aus Dordrecht gebürtig, wohl der echte Dirck Dalens sen. ist und dessen merkwürdige Lebensgeschichte ich hier nach den Dokumenten folgen lasse. Sein Inventar beweist, daß er der Urheber der Landschaften mit nackten oder anderen Figuren ist, die man hier und da in Privatsammlungen antrifft und



bezeichnet sind.

In Museen wüßte ich außer dem Haarlemschen keins anzuweisen. Nr. 1008 der Lichtensteinschen Galerie zeigt uns eine bergige Landschaft mit einem Fluß, Schiffen, einer Stadt und zahlreichen Figuren. (Bez. D. Dalens.) Herr Muijser im Haag besitzt eine hübsche arkadische Landschaft aus seiner frühen Zeit mit Figuren von M. van Uytenbroeck, der auch das Bildchen mit bezeichnet zu haben scheint. Im Haarlemschen Museum endlich sind zwei Landschaften, bezeichnet: D. Dalens 1646. Diese Bildchen haben noch Anklänge an die van Goyensche Schule; die Bäume erinnern etwas an Salomon Ruysdael. Überdies giebt es eine Anzahl hübscher und geschätzter Radirungen von ihm, Landschaften im obenbezeichneten Stil.

Jetzt zu seiner Geschichte. Das früheste Dokument, welches ich von ihm fand, ist seine Heiratseinschreibung auf dem Haagschen Rathause:

27. December 1626. Dirck Dalensz, Schilder van Dordrecht, jongman, met Roeltge Willems, jongedochter, wonende alhier in s'Gravenhage. In den Taufbüchern fand ich aus dieser Ehe getauft:

17. Nov. 1630. Een Kint, waer af Vader is Dierick Dalens. (Große Kirche.) 11. Juli 1632. Een Kint van Dirck Dalens. 15. Oct. 1634. Een Kindt van Dierck Dalens. 5. April 1639. Een van Dirck Dalens genaemt Mayken Dalens. (Alte Klosterkirche.)

21. Mai 1641. Anna, van Dirck Dalens en Roeltge Willems. (Große Kirche.) Hierauf scheint die Mutter gestorben zu sein, denn wir lesen im Aanteekeningboek wieder:

14. April 1558. Dirck Dalens, Weduwenaer, met Adriaentge de Lieffe (Lieffde) Weduwe van Cornelis Gouwenaer, beijde wonende in den Hage. Aus dieser Ehe fand ich nur ein Kind: 14. Dec. 1659. Maria, van Dirck Dalens en Adriana de Liefde. Diese sollte leider eine traurige Rolle in des Malers weiterer Geschichte spielen.

Der Meister ließ sich 1632 in die Haagsche St. Lucas-Gilde einschreiben. (Vergleiche Archief, III). 1636 bat Dirck Dalens, „Maler und Schulmeister", die Regierung der St. Lucas-Gilde um die Erlaubnis, 80 Stück Bilder verkaufen zu dürfen; er wolle den Haag verlassen, denn er könne hier seinen Lebensunterhalt nicht gewinnen. Er würde der Gilde dafür 32½ Gulden geben und in zwei Jahren gewiß nicht im Haag wohnen. Aber nach der Auktion, zu der er anstatt 80 wohl 100 Bilder gebracht hatte, beklagte Dalens sich über diesen Kontrakt, sagte, man habe ihn sinisterlijck denselben unterschreiben lassen und schalt die Gildenregierung „Türken und Barbaren". Dann ist er nach Leiden abgereist.

Später kam Willem Lucas, sein Schwiegervater, zu dem Deecken Henricus Hondius (dem bekannten Kupferstecher) und bat für Dalens, ob er nicht wieder in den Haag kommen dürfe, trotzdem er erst ein Jahr abwesend gewesen sei. Dieses wurde ihm dann 1637 zugestanden; er solle sich aber wie ein ordentlicher Gildebruder benehmen. (Archief, III.)

Erst am 18. April 1642 ließ er sich als Haagscher Bürger in das Register Burgerschappen en Schutterijen eintragen. Schon den 14. April 1642 lesen wir darin: die Frau des Dirck Dalens hat die Bürgerrechte bezahlt und wird den Eid thun, wenn sie wieder gesund ist.

1637 kaufte der Maler ein Stück Land an der Laenstraße für 400 Gulden; dann 1641 ein Haus aen de Noortsijde van de binnencingel für 1000 Gulden. Er scheint auf dem Stück Land inzwischen ein Haus gebaut zu haben, das er für 800 Gulden 1640 schon verhypothecirt. 1649 hat er noch ein Haus gebaut over de Valbrugge benoorden Haechs wal, und aus anderen Dokumenten sehen wir, daß er 1642 auch ein Haus besaß und bewohnte auf der Nieuwe Biercade, wo damals van Goyen wohnte.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Stuttgart, Anfang Juni 1883.

Bei der neulichen Beratung des Etats der Staatsanstalten zur Pflege der Kunst und des Altertums in der Kammer der Abgeordneten wurde die Vorlage der Regierung ohne Debatte genehmigt. Es sind für die Jahre 1883—1885 für Anschaffungen von Kunstwerken je 24 343 Mk. zu verwenden, für Altertümer 9200 Mk. Als durchaus ungenügend wurde der Aufwand für das Konservatorium der vaterländischen Kunst- und Altertumsdenkmale bezeichnet, im ganzen inclusive Gehalte nur 2703 Mk. Dann wurde wurde die baldige Übersiedelung der wertvollen Altertümersammlung aus ihrem provisorischen, feuergefährlichen Lokal in das neue Bibliothekgebäude dringend gewünscht. Leider kann dies erst nach Vollendung des noch nicht in Angriff genommenen Mittelbaues (in zwei bis drei Jahren) geschehen; doch ist Aussicht vorhanden, wenigstens einen Teil der wertvollsten Sachen, vor allem die Prähistorische Sammlung, schon früher im neuen Gebäude unterzubringen zu können.

Die bereits seit acht Jahren schwebende Kunstschulbaufrage ist endlich in der Sitzung der Kammer vom 28. Mai, jedoch nicht ohne Widerspruch, erledigt worden. Für den Bau eines neuen Ateliergebäudes sind 154 000 Mk. bewilligt und für den Anbau eines weiteren Flügels am Kunstgebäude 215 000 Mk. Damit wird endlich den seit Jahren magazinartig aufgestapelten Sammlungen Luft geschaffen und deren Nutzbarmachung erleichtert werden. Einstweilen ist auch die Heizbarmachung der vorhandenen Räume erfolgt und ein provisorisches Ateliergebäude hinter dem Kunstgebäude errichtet worden. Immerhin werden also noch drei bis vier Jahre vorübergehen, bis unsere Sammlungen in den neuen Lokalitäten endgültig geordnet aufgestellt werden können.

Mit der Katalogisirung ist ein schöner Anfang gemacht worden, indem vor kurzem das erste Heft des beschreibenden Kataloges unserer Altertümersammlung erschienen ist, enthaltend die allemannisch-fränkischen Altertümer, beschrieben von dem Kustos Herrn Majer. Als ein wahres Bedürfnis erscheint die neue Katalogisirung der Kunstsammlungen, aber damit müssen wir uns noch gedulden bis zur Neuaufstellung.

Die königliche öffentliche Bibliothek wird noch im Laufe dieses Sommers ihr neues, prächtiges Heim beziehen und damit wieder einer der unendlich in die Länge gezogenen und höchst verwickelten Baufragen ein Ende gemacht werden.

Wenn ich noch der gegenwärtig in den verschiedenen Kunstlokalen ausgestellten Kunstwerke gedenken soll, so ist vor allem die interessante Kollektion

von Miniaturgemälden aus dem 16. bis 18. Jahrhundert zu erwähnen, welche Herr Prof. Seyffer, Inspektor der königlichen Altertümersammlung, aus seinem Privatbesitz in der permanenten Kunstausstellung ausgestellt hat. Ebenso hat die Inspektion der königlichen Staatsgalerie wieder eine auserlesene Zahl Ölgemälde von den Meistern Löffz, Zügel, Lier, E. Zimmermann u. a. im Festsaal des Kunstgebäudes ausgestellt. Besonders angezogen hat uns die „Audienz" von Laugheimer, einem ehemaligen Zögling unserer Kunstschule. Wir sehen in einem mit großer Virtuosität gemalten Festsaal in den Formen des üppigsten Barocco's und reizend in der Perspektive ein Paar Damen, welche den Besuch eines Husarenoffiziers empfangen, der eben im Begriff ist, einer der Damen die Hand zu küssen. — Der Kunstverein brachte in letzter Zeit ein paar prächtige Bilder von Schönleber, Motive aus Holland, großartig in Stil und Auffassung, zur Schau. M. B.

Kunstlitteratur.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. I. Heft: Amtshauptmannschaft Pirna. Dresden, in Komm. bei Meinhold & Söhne. 1882.

Trotz aller Fortschritte der Forschung, trotz des immer mehr erwachten historischen Sinnes wird bei uns in Deutschland immer noch häufig genug gegen die alten Denkmäler gesündigt, und zwar ebensosehr durch Verwahrlosung und Zerstörung wie durch taktlose Restauration. Unter diesen Umständen ist und bleibt es eine der wichtigsten Forderungen, daß vor allem durch genaue Inventarisirung des noch bestehenden Vorrats an alten Kunstwerken wenigstens eine Grundlage für die Kontrolle über dieselben geschaffen werde. Wie wichtig außerdem derartige beschreibende Verzeichnisse für eine umfassende Kunde unserer Monumentenwelt sind, braucht kaum angedeutet zu werden. Preußen hat bekanntlich neuerdings diese Angelegenheit energisch in die Hand genommen, nachdem besonders der verstorbene kunstsinnige Oberpräsident von Möller zuerst in Hessen, dann in Elsaß-Lothringen die Bahn gebrochen hatte.

Mit Freuden begrüßen wir demnach den Anfang einer Inventarisation der Denkmäler des Königreichs Sachsen, der uns in dem kürzlich ausgegebenen stattlichen und reich illustrirten ersten Hefte, auf sechs Druckbogen gr. 8, vorliegt. Die sächsische Staatsregierung stellt sich in Deutschland an eifriger Kunstpflege wetteifernd neben die preußische. Nach Maßgabe der Mittel des Landes erfreut sich dort sowohl die Sorge für die lebende Kunst als auch für die der Vergangenheit einer nachdrücklichen Unterstützung. Wie man die Kunst der Gegenwart durch Staatsaufträge zu heben und auf monumentaler Höhe zu halten sucht, so geht man nun auch in der Fürsorge für die alten Denkmäler rüstig voran. Der königl. sächsische Altertumsverein hat die auf Kosten der Regierung durchzuführende Arbeit unter seine Aufsicht genommen, und die bewährte Kraft des Architekten Prof. Dr. Steche ist es, welche sich der Ausführung des Werkes zunächst für die Amtshauptmannschaft Pirna unterzogen hat.

Es handelt sich hier um ein zwar nicht sehr ausgedehntes, aber an eigentümlichen Denkmälern der verschiedenen Epochen reiches Gebiet. Und zwar ist es nicht bloß das Mittelalter, dem man Aufmerksamkeit schenken will, nicht bloß die Renaissance, von welcher Sachsen gerade einige der frühesten und originellsten Werke aufzuweisen hat, sondern selbst um die Schöpfungen der letzten beiden Jahrhunderte, in welchen dort der Schauplatz einer besonders glänzenden Kunstübung zu suchen ist, bewegt sich die Darstellung. Mit vollem Recht, da wir aufgehört haben, irgend eine kunstgeschichtliche Periode mit dem Anathem zu belegen und von unserer Forschung auszuschließen.

Die Anordnung des vorliegenden Heftes befolgt das alphabetische Prinzip, die Mitteilungen beruhen im wesentlichen auf einer künstlerischen Würdigung und Darstellung der Denkmale, wobei indes erforderlichen Falls auch archivalische Quellenforschung nicht ausgeschlossen ist. Überaus erfreulich und für derartige Arbeiten kaum zu entbehren ist die Hinzufügung einer reichen Zahl von Illustrationen, die durchweg bis jetzt unedirte und meist unbekannte Denkmäler vorführen. Diese Abbildungen sind meistens durch Zinkätzung nach einfachen aber charakteristischen Zeichnungen ausgeführt; für wichtigere Arbeiten ist auch die Lithographie und, was mit besonderem Dank anerkannt werden muß, der Lichtdruck in vorzüglichen Aufnahmen von Römmler und Jonas herbeigezogen worden.

Den Glanzpunkt des Ganzen bildet Pirna, dessen reiche Denkmäler der verschiedenen Epochen eingehend geschildert und dargestellt sind. Zunächst kommt hier die ansehnliche Stadtkirche in Betracht, ein Hallenbau der spätgotischen Zeit, dessen Vollendung sich bis in die Zeit der Renaissance, bis tief ins 16. Jahrhundert hineinzieht. Die schlanken Pfeiler, die hohen, reichentwickelten Stern- und Netzgewölbe verleihen dem Inneren des Baues eine bedeutende Wirkung. Besonders merkwürdig sind aber die Gemälde, welche alle Gewölbflächen des imposanten Baues bedecken. Da dieselben gleich nach Einführung der Reformation entstanden sind, und da sie durchweg den Charakter der Frührenaissance tragen, so sind sie ohne Frage das merkwürdigste derartige Werk und eins der seltenen

Monumentalwerke des Protestantismus, welche wir in Deutschland besitzen. Als solche habe ich sie in der zweiten Auflage meiner Geschichte der deutschen Renaissance bereits gewürdigt. Hier erhalten wir nun eine genaue Beschreibung, welche besonders den Inhalt der umfangreichen Dekoration bis ins einzelne schildert. Ebenfalls der Renaissancezeit gehört die Emporenanlage, welche in der ganzen Ausdehnung des nördlichen Seitenschiffes und an einem Teil der Westseite seit 1570 ausgeführt wurde und mit ihrem Reliefschmuck eines der reichsten Beispiele derartiger dekorativer Skulptur aus jener Epoche bildet. Die Illustrationen, welche dem Text beigefügt sind, geben Grundriß, Längen- und Querschnitt der Kirche, sowie ein Portal, dann aber in schönen Lichtdrucken einen Teil der Gewölbe mit ihren Dekorationen und ein Epitaph vom Jahre 1607 in derben Barockformen. Ferner ist das merkwürdige, jetzt im Altertumsmuseum zu Dresden aufbewahrte Altarantependium abgebildet, eines der vorzüglichsten Werke mittelalterlicher Stickerei, im Hauptfeld die Krönung der Madonna enthaltend. Ein origineller Bau ist sodann die ehemalige, im Grundriß und Querschnitt mitgeteilte Dominikanerkirche, ein schlichter zweischiffiger Bau aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Weiterhin sind die ebenfalls in der neuen Auflage meines Buches besprochenen Bauten der Renaissance, an denen Pirna immer noch manches Wertvolle besitzt, erörtert, und das schönste Portal aus der Frühzeit, sowie ein prächtiger Erker vom Jahre 1624 in vorzüglichen Lichtdrucken abgebildet. Wertvolle Zugaben sodann sind eine Tafel mit den zahlreichen Steinmetzzeichen der Stadtkirche und eine alte Ansicht der Stadt samt der Veste Sonnenstein nach einer Zeichnung von Dilich.

Von dem weiteren Inhalt des reich ausgestatteten Heftes sei zunächst die Kirche von Dohna hervorgehoben, ein spätgotischer Bau mit Rundpfeilern und Sterngewölben sowie einem wunderlich unregelmäßig angeordneten Chor. Die Illustrationen umfassen außer dem Grundriß, dem Längenschnitt und den Details der Gewölbansätze, den reichen spätgotischen Schnitzaltar und den derselben Epoche angehörigen, mit naturalistischem Maßwerk prächtig geschmückten Taufstein. Von mittelalterlichen Burgen werden uns Hohnstein und Stolpen vorgeführt, letztere durch eine Außenansicht, einen Grundriß und das sehr interessante Frührenaissanceportal von 1521 illustrirt. Auch das im Grundriß mitgeteilte Schloß Kukukstein gehört im wesentlichen noch dem Mittelalter.

Wichtig endlich sind auch die Bauten der späteren Epochen. In erster Linie ist hier der Königstein zu nennen, durch eine Zeichnung von Dilich in seinem ehemaligen Zustande dargestellt. Interessant ist das Facsimile eines von König August II. herrührenden Planes für ein neues Kommandanturgebäude und Zeughaus. Aus den Zeiten dieses prachtliebenden Fürsten rührt auch das Schloß von Groß-Sedlitz, für welches Pöppelmann eine auf zwei Blättern mitgeteilte, ungleich umfassendere Anlage geplant hatte, die in der Verbindung von Schloßbauten und Gartenanlagen das Gepräge jener Zeit in glänzender Weise hervortreten läßt. Ein origineller Kirchenbau derselben Zeit von dem Erbauer der Frauenkirche zu Dresden, Georg Bähr, findet sich in Hohnstein. Der mitgeteilte Grundriß und und Aufriß zeigen eine Variation der in damaliger Zeit beliebten Centralbauten, wobei der Architekt in genialer Weise Teile der früheren mittelalterlichen Kirche zu verwenden wußte. Eine centralisirende Anlage zeigt auch die erst seit 1786 erbaute Kirche zu Lohmen. Diese dem Protestantismus eigentümlichen Anlagen, bei welchen die Kultusrücksichten in erster Linie maßgebend waren und die Erfordernisse der Predigt den Ausschlag gaben, finden ihr ältestes Beispiel, wie es scheint, in der von mir in der zweiten Auflage der Geschichte der deutschen Renaissance mitgeteilten Kirche zu Hanau.

Ich habe nur die wichtigsten Partien der vorliegenden Veröffentlichung herausgehoben, bemerke aber, daß man bei genauerem Eingehen überall eine Fülle interessanter Einzelheiten antrifft, die um so lebendiger sich einprägen, als die Schilderung durchweg eine wohlthuende Klarheit und bei knappem Ausdruck anschauliche Lebendigkeit atmet. Man darf daher dem Fortschreiten dieses wertvollen Unternehmens mit den besten Erwartungen entgegensehen.

W. Lübke.

Riegel, Herm., Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Nebst Briefen von Cornelius, Kaulbach, Overbeck, Schnorr, Schwind u. a. an Gottfried Guffens und Jan Swerts. XIX u. 250 S. 8°. Berlin, E. Wasmuth 1882.

Derselbe, Herzogliches Museum, Führer durch die Sammlungen. VIII u. 250 S. 8°. Braunschweig 1883.

Der fleißige Direktor des Braunschweiger Museums hat bald nach seinen „Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte" (Berlin, Weidmann 1882. 2 Bde. 8°.) die beiden oben genannten Werkchen erscheinen lassen. Das erstere enthält in seinem ersten Teile eine schon im Jahre 1877 in der Allgemeinen Zeitung erschienene Arbeit, aber gänzlich umgearbeitet und vervollständigt. Die beiden Freunde Guffens und Swerts machten zuerst mit Nachdruck auf die Cornelianische Schule in Deutschland aufmerksam, sie wirkten mit Erfolg für die Ausstellung von Kartons deutscher Meister in Brüssel und Antwerpen im Jahre 1859 und bahnten somit nicht ohne Kämpfe mit der wallonisch-französischen Kunstrichtung der neuen Monumentalmalerei in Belgien den Weg. Es werden die mit Staats-, Kommunal- und Korporationsunterstützung ausgeführten Werke in Kirchen und öffentlichen Gebäuden aufgeführt und, namentlich die der beiden Freunde, eingehend besprochen und charakterisirt. Es wird nachgewiesen, daß diese Richtung vorzugsweise unter den Vlamingen sich ausbreitete und in der That eine bewußte nationale Auflehnung der vlämischen Natur gegen die Herrschaft der wallonisch-französischen Schule darstellt. Aber ohne nachhaltige Wirkung. Die Unternehmung der monumentalen Malerei wird man als eine Episode in der Geschichte der

belgischen Kunst auffassen müssen. Die verschiedenen, äußeren und inneren Gründe dieser kurzen Blüte werden lichtvoll dargestellt und schließlich mit dem Gesamtcharakter unserer heutigen europäischen Kunst in notwendige Beziehung gebracht. — Der zweite Teil des Bandes bringt 63 Künstlerbriefe von kunstgeschichtlicher Bedeutung, mit Mitteilungen, die sich auf das künstlerische Wirken der Empfänger oder Schreiber beziehen, die den Schreiber in bestimmter Weise charakterisiren, die die deutsch-vlämische Stammverwandtschaft und die deutsch-belgische Kunstverbrüderung betonen. Auch der technische Teil der Wandmalerei ist Gegenstand einiger dieser Briefe u. s. w. Diese Publikation teilt das Verdienst aller ähnlichen Veröffentlichungen von Künstlerbriefen. Sehr dankenswert sind die beigegebenen Facsimiles der Namensunterschriften, sowie die Porträts der vlämischen Freunde.

Der „Führer" durch die Braunschweiger Sammlungen ist zwar nur von provisorischer Bedeutung, da der Bau eines neuen Museums im Werke ist; da aber die Eröffnung dieses neuen Museums nicht vor dem Sommer 1886 zu erwarten ist, so giebt das Buch bis dahin ein willkommenes Mittel an die Hand, um die Sammlungen in ihrem gegenwärtigen Stande mit Nutzen zu besuchen. Man staunt über die Reichhaltigkeit der alle möglichen Kunstzweige umfassenden Sammlungen. Bekannt ist die Gemäldegalerie, aber an sie schließt sich die über tausend Stück umfassende Sammlung italienischer Majoliken, darunter manches Prachtstück aus der besten Zeit, ferner der Schatz von Emaillen, der nur von wenigen anderen Sammlungen der Art erreicht oder übertroffen wird. Ihr Hauptbestandteil sind Limousiner Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts. Doch es ist hier nicht der Ort, auf das weiter einzugehen. Es genüge zu bemerken, daß das Buch nach den obwaltenden Umständen ein anschauliches Bild des in Braunschweig aufgespeicherten Reichtums giebt und jetzt schon einzelne Partien in umfassender und sorgfältiger Bearbeitung enthält. Ich erinnere hier nur noch an den berühmten Onyx, S. 29 ff. Von manchen Zweigen ist natürlich die Bearbeitung noch nicht abgeschlossen, wie z. B. von den 60000 Kupferstichen und Holzschnitten. F. v. L.

Nekrologe.

Professor Jacob Felsing, der bekannte Kupferstecher, ist am 9. Juni in Darmstadt gestorben. Er war am 22. Juli 1802 geboren. Sein Vater, J. K. Felsing, gleichfalls Kupferstecher, erteilte ihm den ersten Unterricht. Sein älterer Bruder Joh. Heinr. Felsing hatte denselben Beruf ergriffen, war aber zugleich Kupferdrucker, und ist als solcher durch zahlreiche Vervielfältigungen, die aus seiner Kunstwerkstatt hervorgegangen, in ganz Deutschland und dem Ausland vorteilhaft bekannt geworden. Jacob Felsing erhielt eine tüchtige Schul- und Fachbildung und begab sich im Jahre 1820, mit Unterstützung des jede Kunst wirksam fördernden Großherzogs Ludwig I. von Hessen, nach Italien, um sich in seiner Kunst noch mehr zu vervollkommnen. In Mailand führte er mehrere seiner besten Stiche aus und errang sich den großen Preis der Mailänder Akademie; auch wurde er von der Akademie in Florenz zum Professor ernannt. Nach mehrjähriger Abwesenheit kehrte Felsing in seine Heimat zurück und begann nun eine große Zahl von Kupferstichen nach berühmten Vorbildern, die er mit hoher Vollendung ausführte, so daß sein Name bald in der ersten Reihe aller Kupferstecher genannt wurde. Gleichzeitig erteilte er auch mehreren Mitgliedern der großherzoglichen Familie, darunter der hochseligen Kaiserin Marie von Rußland, Zeichenunterricht und stand sehr bald im Mittelpunkt des ganzen künstlerischen Lebens der hessischen Residenz, welches in früheren Jahren in sehr lebhafter Weise pulsirte. So war es auch Professor Felsing, der die erste Anregung zur Bildung des rheinischen Kunstvereins gab, welcher ihn zu seinem Präsidenten wählte — ein Ehrenamt, das er nicht weniger als 40 Jahre ununterbrochen bekleidet hat. Dann begründete er im Jahre 1861 die Darmstädter Kunstgenossenschaft und war auch als Vorsitzender dieses Vereins lange Jahre mit Eifer und Geschick thätig; stets wußte er die Interessen der von ihm geleiteten Vereine mit ebensoviel Wärme wie Erfolg zu vertreten. Ein außerordentlicher Fleiß, eine unermüdliche künstlerische Thätigkeit war ihm zur zweiten Natur geworden; diese Eigenschaft verließ ihn erst in den letzten Lebensjahren, als körperliches Leiden und zuletzt schwere Krankheit dem nimmermüden Künstler den Stichel aus der Hand wand. In noch nicht vollendetem 81. Lebensjahre wurde er aus seiner irdischen Wirksamkeit abberufen. (Münch. Allg. Zeitg.)

* **Alessandro Castellani**, der berühmte Sammler, ist am 8. Juni zu Portici gestorben. Sein reicher Besitz an antikem Goldschmuck und die Verdienste seines Hauses um die Wiederbelebung des klassischen Stils in der modernen Goldarbeit sind weltbekannt.

Kunsthistorisches.

E. v. H. **Neu aufgefundene Wandmalereien aus dem 15. Jahrhundert.** Die evangelische St. Jacobskirche in Augsburg war anfänglich eine kleine, im Jahre 1348 errichtete Kapelle, welche jedoch bald nach ihrer Gründung infolge von Unruhen wieder geschlossen wurde und verödete. Der Bürger Ulrich Ilsung baute die Kirche 1351 vom Grunde aus neu auf und versah sie mit Stiftungen, welche spätere Wohlthäter so beträchtlich vermehrten, daß das Innere mit Wandmalereien geschmückt werden konnte. Von diesen Malereien war nur ein an der nördlichen Wand des Chores befindliches, „Maria's Tod" darstellendes und mit dem Jahr 1469 bezeichnetes Bild von den Händen der Tüncher unberührt geblieben. Wahrscheinlich hatte man es geschont, weil dasselbe von einem Mitgliede der Patrizierfamilie Welser, von Lucas Welser und dessen Ehefrau Ursula Lauinger, gestiftet war, deren Wappen an den unteren Ecken angebracht sind. Waagen sagt in seinem Buche: „Kunstwerke und Künstler", II, S. 69, namentlich mit Rücksicht auf die von Übermalung ziemlich verschont gebliebene Maria und auf den vor ihr knienden Apostel: „Es muß hiernach unter den Vorgängern des alten Holbein in Augsburg schon sehr ausgezeichnete Maler gegeben haben!" — Bei der neuerdings in Angriff genommenen Restauration der Kirche kamen nun unter der allmählig zu einer dicken Kruste angewachsenen Tünche noch weitere Wandmalereien zum Vorschein. An der westlichen schmalen Wand in der Kirchenhalle, neben der Kanzel, fand man eine „Krönung Maria's", auf welcher der links thronende Gott Vater mit der Rechten die Krone, mit der Linken die Weltkugel hält. Christus, rechts thronend, hält mit beiden Händen die Krone über dem Haupte der Maria, welche, die Hände zum Gebet erhoben, vor ihnen kniet. Die Gruppe ist mit einer Energie und Großartigkeit und Maria mit solcher Anmut dargestellt, daß nur auf einen bedeutenden Meister geschlossen werden kann. Der Pfarrer der Gemeinde, Senior Brendel, dessen Verdienst es ist, die Mittel zur Herstellung der Kirche in Fluß gebracht zu haben, berief mehrere Kunstfreunde zu einer gemeinsamen Besichtigung des Bildes, und Baurat L. Leybold übernahm es, die Krönungsgruppe von ihrer Hülle zu befreien. — Ferner kam noch an der angrenzenden nördlichen Seitenwand die Kolossalfigur des heil. Einsiedlers Antonius, in einer dem vorgenannten Bilde ebenbürtigen charakteristischen Darstellung zu Tage. Unter demselben ist aus einem Sandsteinblock eine Inschrift erhaben ausgemeißelt, welche bisher nicht genügend gereinigt werden konnte, um die Entzifferung des Inhaltes möglich zu machen. Dieselbe wurde auch durch eine später eingesetzte Nische erschwert, in welcher die im Jahre 1636 (nach Christells „Nachrichten von den evangelischen Barfüßer- und St. Jacobs Kirchen", S. 267) aus der St. Georgskirche hieher versetzte Orgel Aufstellung fand. Dieser seitlichen Nische fiel nicht nur ein Teil des Sandsteines, sondern noch die Figur des heil. Jacobus zum Opfer, von dem nur ein Rest des Hauptes erhalten blieb. Die obere Umrahmung der Malereien schneidet die jetzige flache Decke ab, in welche die frühere gotische Wölbung im 17. Jahrhundert umgewandelt wurde. Die Auffindung dieser Wandgemälde, die nicht bloß ein Denkmal alter Augsburger Kunstthätigkeit sind, sondern welche überhaupt ein unschätzbares Beweismittel für das Aufblühen der oberdeutschen Malerschulen bilden, legt der an historischen und künstlerischen Zierden so reichen Stadt Augsburg die Pflicht auf, für deren Erhaltung thatkräftig einzustehen, und man darf bei dem bewährten Kunstsinne der maßgebenden Persönlichkeiten davon überzeugt sein, daß diese Ehrenpflicht trotz der von anderer Seite dagegen erhobenen Einwände erfüllt werden wird.

Kunstvereine.

-x.- In **Passau** hatte man vor etwa 25 Jahren einen Kunstverein gegründet, der sich damals jedoch nicht lebensfähig genug zeigte und nach wenigen Jahren wieder zu Grabe getragen werden mußte. Die Idee, für die Bestrebungen kunstliebender Bürger Passau's einen Mittelpunkt zu schaffen, hat nun wiederum einem Kunstvereine das Leben geschenkt, der daselbst jetzt hoffentlich besseren Boden findet. Die neue Gesellschaft hat sich sogleich an die „Vereinigten süddeutschen Kunstvereine" (Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden 2c.) eng angeschlossen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die assyrischen Sammlungen des Britischen Museums sind vor kurzem durch mehrere interessante Funde bereichert worden. Es befinden sich unter denselben einige kuriose babylonische Tafeln, die in Tel Sifr im südlichen Babylonien ausgegraben wurden und deren Alter gegen 2700 vor Christi Geburt datirt. Eine dieser Tafeln, welche kleiner als die anderen ist, birgt in ihrem Innern einen 4 Zoll langen und 2 Zoll breiten Ochsenkopf, der kunstreich geschnitzt und mit einem harten, weißen, elfenbeinartigen Holze, welches einen Vergleich mit dem in Mykenä von Dr. Schliemann gefundenen herausfordert, ausgelegt ist. Unter anderen wertvollen Urkunden des babylonischen Reiches befindet sich ein schöner Cylinder, der eine Inschrift in Bezug auf die Wiederherstellung des Belustempels in Babylon, sowie ein Fragment einer ähnlichen Inschrift, die auf Befehl Alexanders des Großen (der in der Inschrift Isakander Makiduki genannt wird) geschrieben wurde, enthält. Einige Ziegel in dieser Sammlung sind mit kleinen Inschriften bedeckt, die von Metallplatten gedruckt und nicht nach der Weise früherer Exemplare aus Babylon und Niniveh eingeschrieben sind.

(Münch. Allg. Ztg.)

Sn. **Aus Leipzig.** Im städtischen Museum erregen gegenwärtig zwei Ausstellungsgegenstände das allgemeine Interesse. Der eine ist das Modell des Hauptsaales unseres neuen Konzerthauses, welches von Baurat Schmieden mit Beginn des Frühjahrs glücklich unter Dach gebracht wurde und durch seine großen und feingegliederten Formen einen mächtigen Reiz auf jedes kunstgebildete Auge übt. Bei dem großen Interesse für Musik, welches zur guten Sitte der Bewohnerschaft Leipzigs gehört, übt die Ausstellung des Modells zu dem künftigen „Gewandhaussaale" eine doppelte Anziehungskraft aus, insbesondere auf alle diejenigen, welche durch Zeichnung von Anteilscheinen sich ihre Plätze in dem neuen Hause gesichert haben. Die farbige Dekoration des Raumes mit ihrer ruhigen, durch einen bräunlichen Gesamtton bestimmten Wirkung fand allgemeinen Beifall. Bei der Gliederung der Umfassungswände wie der Decke des oblongen Raumes sind starke Ausladungen schon mit Rücksicht auf die akustische Wirkung vermieden. Nur die umlaufende Galerie springt weit, ja vielleicht zu weit, in den Saal herein und überdeckt die darunter liegenden Sitzplätze in einer Weise, von der wir fürchten, daß sie etwas drückend auf die Inhaber derselben wirken wird. Angesichts dieser Thatsache kann man nur bedauern, daß die Konzertgesellschaft sich nicht von vornherein entschlossen hat, dem Gebäude eine etwas größere Breite zu geben. Es wäre dann möglich gewesen, statt der Galerie eine Logenreihe anzuordnen und den Grundriß des Gebäudes, namentlich bezüglich der Treppenanlagen, noch günstiger zu gestalten. Immerhin muß man mit dem, was geschaffen wurde und was für den inneren Ausbau noch geschehen wird, seine volle Zufriedenheit aussprechen, und die Stadt kann zu diesem Musterbau eines Konzerthauses sich mit vollem Behagen beglückwünschen, sofern die geheimen Mächte, welche Hall und Wiederhall bestimmen, ihren Segen dazu geben. — Neben dem Modell des Saalbaues war auch ein solches der Giebelfront ausgestellt, deren ionisches Gebälk seinen plastischen Schmuck von Schillings Hand erhalten wird. In dem Giebelfelde schildert der Künstler die Macht der Musik als Trösterin der Betrübten, als Erweckerin andachtsvoller Stimmung, als Genossin des Jubels und der Freude. Auf dem First und an den Ecken des Giebeldaches erheben sich drei allegorische Gestalten; in der Mitte ist der Gesang, an den Seiten die kirchliche und die profane Musik verkörpert. Soweit sich nach den flüchtigen Skizzen urteilen läßt, wird dieser plastische Schmuck ganz geeignet sein, den würdevollen und festlichen Eindruck des architektonischen Ausbaues zu verstärken und zu vertiefen. — Der andere Gegenstand, der zum lebhafteren Besuche des Museums Anlaß giebt, ist ein neues Bildnis von der Hand Leon Pohle's in Dresden. Es stellt im Brustbilde den sächsischen Staatsminister Freiherrn von Nostitz-Wallwitz dar, dem die helle Freude aus dem Auge blitzt, daß dem Meister das Abbild so getreulich gelungen ist. So wenigstens wagen wir den freudigen Ausblick zu deuten, mit welchem der Dargestellte zum Bilde hinausschaut. Lebendig und durchgeistigt, ist der feine Kopf in vollem Relief aus der Leinwand herausgearbeitet, ein Resultat, welches zum Teil der geschickten Behandlung des Hintergrundes zu danken ist, der sich nicht als dunkle Fläche, wie so oft bei modernen Bildnissen, sondern als eine vom Licht aufgelockerte Luftschicht darstellt. Mit der modernen Salontracht, schwarzem Frack, weißer Halsbinde und tief herabreichendem glatten Vorhemd, hat sich der Künstler, so gut es gehen wollte, abgefunden, aber selten ist uns das Unmalerische der weißen Wäsche so sehr zu Gefühl gekommen wie gerade bei dieser Gelegenheit. — Vor kurzem war auch das Modell zu dem Umbau des städtischen Museums ausgestellt, das jedoch in der letzten Redaktion noch eine Abänderung erfahren hat. Mit den beiden Anbauten soll noch in diesem Jahre begonnen werden. Nach Vollendung derselben wird der Augustusplatz eine wesentlich verbesserte architektonische Physiognomie aufzuweisen haben, zumal da das riesige Gerüst vor dem Hauptpostgebäude darauf hindeutet, daß man auch hier etwas Großes vor hat und diesem Bauwerke eine der Würde des Reiches entsprechende monumentale Fronte verleihen will. Um den wegen der ungemeinen Verkehrssteigerung gerade in Leipzig besonders wünschenswerten Neubau eines Hauptpostamtsgebäudes haben uns leider die kargen Rechner gebracht, die im Reichstage der Baulust des Generalpostmeisters Stock und Stein in den Weg werfen. Inzwischen wird auch wohl die leidige Brunnenfrage ihre Lösung finden und der Platz vor dem Museum mit dem stattlichen Granitbecken und dem in der Mitte desselben aufsteigenden Obelisken geschmückt werden, wie der Entwurf von Gnauth ihn aufweist. Nachdem nämlich auch die engere Konkurrenz für den projektirten Brunnen kein durchweg befriedigendes Resultat ergeben, hat der Rat der Stadt sich an Meister Gnauth gewandt, um mit dessen Hilfe endlich zum Ziele zu kommen. Die Ausführung der figürlichen Teile des neuen Entwurfes, zwei den Brunnenstock links und rechts flankirende Gruppen von Seekentauren und Wassernymphen, und vier geflügelte Putten, welche halb schwebend an den Ecken des Obelisken auf Sockelhöhe angebracht sind und Wasser aus Schalen gießen, ist dem Bildhauer Unger in München übertragen. Die Figuren sollen in Bronze gegossen werden. Nach alledem dürfen wir hoffen, den Augustusplatz in einigen Jahren zu einem Forum entwickelt zu sehen, wie es in gleicher Größe, gleich prächtiger Einfassung und gleich freundlicher innerer Ausstattung kaum eine zweite Provinzialstadt Deutschlands aufzuweisen hat, — vorausgesetzt, daß es gelingt, dem die Leipziger Messen als Anhängsel begleitenden Krammarkte endlich eine andere Stelle anzuweisen, wo das defekte Bretterwerk seiner Budenreihen dem Auge weniger weh thut.

Vermischte Nachrichten.

x. — Der Bau des Reichstagsgebäudes in Berlin wird, wie es den Anschein hat, nunmehr rasch in Angriff genommen und gefördert werden, nachdem die erste Baugelderrate vom Reichstage für das nächste Jahr bewilligt worden ist. Der Vertrag mit dem Architekten Wallot ist dem Vernehmen nach bereits abgeschlossen. Danach wird Wallot für die achtjährige Bauzeit, die man in Aussicht genommen, jährlich ein Honorar von 30 000 Mark und außerdem eine in Raten zu zahlende Bauprämie von 120 000 Mark erhalten. Bei der Festsetzung der Höhe dieser Summen ist namentlich der Umstand maßgebend gewesen, daß Wallot seine ausgedehnte und fruchtbringende Bauthätigkeit in Frankfurt a. M. aufzugeben genötigt ist.

y. **Der Bau des Kaiserpalastes in Straßburg** wird voraussichtlich bald in Angriff genommen werden. Wie amtlich berichtet wird, ist der Bau-Inspektor Eggert zur Übernahme

der oberen Leitung des Neubaues des Kaiserpalastes aus dem preußischen Staatsdienste beurlaubt worden und wird demnächst nach Straßburg übersiedeln, wo er seinerzeit, vor seiner Berufung in das Ministerium der öffentlichen Arbeiten, die prächtigen Universitätsbauten nach seinen Plänen ausgeführt hat. Die von Eggert für den Kaiserpalast bearbeitete Entwurfsskizze lag im Februar d. J. dem Reichstage vor; gegenwärtig ist der Künstler dem Vernehmen nach mit der weiteren Um- und Ausarbeitung derselben beschäftigt. Von der Veranstaltung einer Konkurrenz soll Abstand genommen worden sein, weil an hoher Stelle der möglichst baldige Beginn der Bauarbeiten gewünscht wurde. Auch glaubt man das Werk den Händen des genannten Architekten, der sich bereits bei einer ganzen Zahl großer Bauausführungen in hervorragender Weise bewährt hat, mit Ruhe anvertrauen zu können: eine Ansicht, die in Fachkreisen geteilt wird. Außer dieser neuen Aufgabe ist Eggert noch die künstlerische Oberleitung beim Bau des großen Centralbahnhofs in Frankfurt a. M. übertragen, so daß er gegenwärtig nächst Wallot mit den bedeutendsten Staatsbauten betraut sein dürfte. Seine Stellung als Mitredakteur des Centralblattes der Bauverwaltung wird der Künstler selbstverständlich aufgeben. An seinen Platz ist, wie aus der neuesten Nummer des Blattes hervorgeht, der Bau-Inspektor Hinckeldeyn getreten, welcher sich durch die in Gemeinschaft mit dem Architekten Hoßfeld errungenen Erfolge bei hervorragenden Konkurrenzen (Kollegiengebäude in Straßburg, Reichstagsgebäude u. s. w.) in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat und auf Veranlassung des verstorbenen Hitzig bei dem Umbau des Berliner Zeughauses in hervorragender Weise beschäftigt war.

— y. **Kolorirte Skulptur.** Unter dieser Überschrift enthält die Kölnische Zeitung einen Aufsatz über die Versuche, welche der Bildhauer Karl Cauer in Kreuznach angestellt hat, um Teile des Parthenonfrieses in Farbe zu setzen. Wir entnehmen demselben das Nachfolgende. Bei genauer Beobachtung fand Cauer, daß wohlerhaltene Stellen der Parthenonreliefs unverkennbare Spuren von starker Vergoldung zeigen, an begünstigten Stellen liegt das Gold noch deutlich auf. Das Marmorbildwerk war also vergoldet. Die Umstände der Ausstellung und Bewahrung der Reliefs lassen nicht zu, genau nachzuforschen, ob sich etwa in den Tiefen noch Spuren von Farben finden, wie Millin und Desbuisson sie gesehen haben wollten; letzterer hat dies freilich später abgeleugnet. Unser Künstler hat sich nun aber gesagt, daß, wenn nach alten schriftlichen Zeugnissen die Reliefs kolorirt gewesen seien und der Augenschein eine Vergoldung beweise, beides zusammen bestanden haben könne. Daraufhin hat er Versuche angestellt. Er hat einen Teil des Frieses, im Gipsabguß vollkommen restaurirt, vergolden lassen und über dieser Vergoldung mit wenig deckenden Farben gemalt. Nicht etwa angestrichen, aber in naturalistischem Sinne gefärbt, so daß in den höchsten Stellen der metallische Glanz des Goldes als Licht durchwirkt, in den Tiefen die entsprechende Lokalfarbe die Schatten verstärkt; den Grund hat er gemäß einiger Andeutungen der alten authentischen Überreste blau-schwarz gefärbt. Die angewandten Farben sind Blau, zweierlei Rot, Schwarz, Braun, Grün und Weiß, der goldene Untergrund mildert aber diese Farben so und macht sie durchschimmernd so harmonisch, daß durchaus keine schreiende oder bunte und auch keine eigentlich naturalistische Wirkung entsteht und der stilistische Charakter des Bildwerkes nicht gestört wird. Die einzelnen Figuren und Figurenteile kommen aber zu schärferer Wirkung. Frühere Versuche in ähnlicher Behandlung hat Herr Cauer an eigenen Gruppen, Statuetten und Reliefs aus seiner Hand gemacht, teils auf Gipsguß, teils auf Terrakotta, zuletzt auf Marmor. Die Färbung ist bald schwächer, bald stärker versucht, das letzte Ergebnis ist noch nicht festgestellt. Die Erfolge des dekorativen Wertes der Methode wird erst die Erfahrung lehren. — Der Versuch der Anwendung auf Marmor hat bei einem Kolossalkopfe des leidenden Christus, einem Hochrelief von wenigstens doppelter Lebensgröße in Medaillonform, und einem sehr fein durchgebildeten Werke des Meisters, welches wir schon früher kannten, stattgefunden. Hier ist die Färbung sehr bescheiden gehalten, das Gesicht ist kaum sichtbar verschiedentönig, die Lippen sind kaum gerötet, das reiche Haar und der Bart sind scheinbar nur in den Tiefen durch Schwarzbraun verstärkt, der Grund des tiefen Medaillons verdunkelt, aber nicht eigentlich farbig. Der Gesamteindruck erinnert uns an gewisse Goldschmiedearbeiten aus dem vorigen Jahrhundert, worin verschiedene Legirungen dem Golde verschiedene Töne, mehr ins hellere oder dunklere Gelb, ins Rötliche oder ins Grünliche geben. Der Christuskopf hat aber an Lebendigkeit ganz ungemein gewonnen und würde in dekorativer Weise von großer Wirkung sein. — Die Lichtwirkung des, wie oben beschrieben, kolorirten Reliefs vom Parthenon hat sich in auffallender Weise bewährt; in hellem Sonnenschein, in gedämpftem Licht und selbst im Dämmerlicht erscheint das Bildwerk immer klar und deutlich in seinen einzelnen Teilen und hebt sich klar vom Grunde. ab Je heller das Licht, um so mehr wirkt das Gold, je dunkler, um so mehr die Farbe. Das gemachte, noch nicht zum Schluß gebrachte Experiment ist höchst interessant. Nach noch einigen weiteren Versuchen werden die Produkte derselben in Berlin und in Wien zur Ausstellung gelangen und den Künstlern und Kritikern zur Beurteilung vorgeführt werden.

J. E. **Am Todestage Garibaldi's** (2. Juni) bewilligte die italienische Kammer der Regierung eine Million Lire als Staatszuschuß zu dem Denkmal, welches dem General in Rom auf dem Janiculus, wo er 1849 die Verteidigung der ewigen Stadt gegen die Franzosen leitete, errichtet werden soll. Zu dieser Summe werden ferner alle die freiwilligen Beiträge, welche die italienischen Städte und Privaten bei der Todesnachricht im vorigen Jahre votirten oder schon einbezahlten, hinzugeschlagen werden, so daß man wahrscheinlich mehrere Millionen auf dasselbe verwenden kann. Der Ministerpräsident Depretis erklärte in der Kammer, daß die Regierung schon in nächster Zeit die Preisbewerbung veranlassen werde, in ähnlicher Weise, wie es mit dem Nationaldenkmal für Viktor Emanuel geschehen sei.

Vom Kunstmarkt.

J. E. W. **Die Versteigerung der R. Weigel'schen Sammlung** alter Handzeichnungen, welche am 15. Mai bei H. G. Gutekunst in Stuttgart stattfand, erfreute sich eines großen Zuspruchs. Wir notiren in Folgendem einige der höheren Preise, die erzielt wurden:

Handzeichnungen.

Nr.		Mark
139.	J. Brueghel. Ein Dorf	325
189.	Asm. Carstens. Goldenes Zeitalter	210
260.	A. Dürer. S. Sebald	965
274.	A. v. Dyck. H. v. d. Eynden	650
277.	—— —— J. Jones	700
414.	Fr. Hals. Zwei Männer	850
445.	H. Holbein. Männerkopf	1250
579.	Livens. Männl. Porträt	480
609.	Mantegna. Drei Männer	965
613.	—— —— Triumph des Titus	1610
710.	A. v. Ostade. Bauernstube	525
711.	—— —— Dorfschenke	360
734.	J. v. Ostade. Bauernstube	700
762.	P. Potter. Zwei Reiter	4000
773.	Fr. Preller. Italienische Landschaft	205
814.	Rembrandt. Liegender Löwe	600
816.	Renesse. Orientalischer Fürst	251
824.	Rigaud. Eigenporträt	160
955.	J. Schnorr v. C. Heil. Familie	365
1041.	G. Terburg. Junger Mann	601
1053.	J. v. d. Ulft. Einzug Peters d. Gr.	655
1068.	B. Vaillant. Porträt	196
1072.	P. Vanucci. Junger Mann	515
1120.	C. Visscher. Junger Mann	351
1122.	—— —— Ein Knabe	241
1265.	Ridinger. Schießtabelle	400
1278.	—— —— 17 Bl. Jagdstücke	1160
1295.	—— —— Entwurf einiger Tiere	500

Kupferstiche.

1357.	A. Dürer. Heil. Georg. B. 54	375
1391.	—— —— Tanzendes Paar. B. 90	300
1523.	Lucas v. Leyden. Madonna. B. 80	1900
1524.	—— —— do. B. 81	600
1562.	—— —— Vier Krieger. B. 141	605
1580.	—— —— Eulenspiegel. B. 159	3000

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.



18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

12. Juli

Nr. 38.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 39 erscheint am 26. Juli.

Die Eröffnung der Internationalen Kunst-Ausstellung in München.

Der aufopfernden Thätigkeit sämtlicher Mitglieder des Centralkomité's, an dessen Spitze der um die Interessen der Münchener Künstlergenossenschaft hochverdiente erste Präsident, Ferdinand v. Miller jun., steht, ist es gelungen, alle die teilweise unüberwindlich erschienenen Hindernisse zu beseitigen, welche der rechtzeitigen Eröffnung der internationalen Kunstausstellung noch in den letzten Tagen entgegenstanden.

Es war von vornherein eine ausgemachte Sache, daß die französische Kollektiv-Ausstellung erst nach Schluß des Pariser Salons in Angriff würde genommen werden und daß in gleicher Weise eine große Anzahl von Kunstwerken aus Berlin erst nach München wandern würde, nachdem die dortige akademische Kunstausstellung ein Ende genommen. Das waren Thatsachen, mit denen das Münchener Centralkomité notwendig rechnen mußte. Noch im letzten Augenblicke zeigten die Nordamerikaner Lust, ihre Kollektiv-Ausstellung erst etliche Tage nach der Eröffnung der Ausstellung zugänglich zu machen, da mehrere von ihnen erwartete Bilder noch immer nicht eingetroffen sind. Gleichwohl gelang es, sie umzustimmen, und so öffneten sie vorläufig wenigstens einen Saal.

Am 1. Juli ward also der Ausstellungsraum um 10 Uhr geöffnet. Die eingeladenen Ehrengäste, die Mitglieder des diplomatischen Korps, die in München anwesenden Reichsräte, die Chefs der obersten Hof- und Landesstellen, sowie die Militär- und Civilbehörden der Hauptstadt und ein reicher Kranz von Damen füllten von ½ 11 Uhr an das Querschiff des Glaspalastes — eine ausgewählte Gesellschaft von wohl tausend Köpfen.

Hinter dem Vorraum für Garderoben, Kassen 2c. erhebt sich eine dreiteilige, von zwölf Säulen und acht Pilastern ionischer Ordnung getragene, überkuppelte Vorhalle von ebenso anmutiger wie prächtiger Wirkung. Säulen und Pilaster zeigen in glücklicher Nachahmung die seltensten Marmorarten, wie rosso, verde und giallo antico und die Kuppeln reiche Ornamentation in Goldgelb auf weißem Grunde. Kein Uneingeweihter kann auf den Gedanken kommen, daß dieser Prachtbau, der in seiner Opulenz an die Bernini'sche Scala regia im Vatikan erinnert, aus Brettern, Pappe und Gips aufgebaut ist.

An der Westwand dieser Säulenhalle war die von J. Echteler modellirte Büste des Königs Ludwig II. aufgestellt, und unter ihr, deren Hintergrund exotische Pflanzen bildeten, erhob sich eine Estrade mit Stühlen für den Stellvertreter des Königs und die Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses.

Zwischen den Säulen hindurch bot sich ein imposanter Einblick in den gewaltigen Mittelraum des ungeheueren Gebäudes. Der bekannte monumentale Brunnen in der Mitte des Transeptes, hinter dem sich während der internationalen Ausstellung des Jahres 1879 der große Pavillon erhob, der zu einer Art Ehrensaal gestempelt worden war, ist völlig verschwunden.

An seiner Stelle erhebt sich aus einem Bassin, von Pflanzen, Sträuchern und Bäumen umgeben und solche auf seinen verschiedenen Absätzen tragend, ein riesiger, barock geformter Fels bis nahe zur Glasdecke des Ausstellungsraumes. Seine Spitze krönt ein Obelisk aus weißem Marmor mit mächtigen Hirschgeweihen. Unterhalb desselben sieht man ein Erzreliefporträt des Königs und ein paar geflügelte Genien, welche eine ausgezackte Draperie halten. Nächst dem Obelisk entspringt ein kräftiger Quell und stürzt sich in eine Muschel von kolossalen Dimensionen, füllt diese bis zum Rand und fällt aus deren Rinnen im Sonnenlichte glitzernd in eine darunter befindliche zweite, um dort dasselbe Spiel zu wiederholen. An der Westseite plätschert ein zweiter Quell unterm Gebüsch hervor über ein Dutzend Marmorstufen und ein dritter schießt im Bogen aus einer runden Maueröffnung der Terrasse, zu der von Süden her eine von kräftigen Balustern eingefaßte Freitreppe emporführt. Oben aber scheint eine Sphinx mit einem Blumenkorb auf dem Haupte Wache zu halten. Das Ganze bildet ein wahres Prachtstück dekorativer Plastik und steht in schönster Harmonie mit seiner Umgebung. Diese ist nämlich ein Gartenrondell im Geschmacke altfranzösischer Baukunst, dessen sich Le Nôtre nicht schämen dürfte. Das Rondell wird aus Bosketts gebildet, deren zahlreiche Nischen mit hell sich vom dunklen Grün des Taxus abhebenden Statuen und Gruppen gefüllt sind. Von hier aus führen drei mächtige Marmorportale nach Ost, Süd und West, in die deutsche, französische und gemischte Abteilung, welch letztere Österreich, Ungarn, Spanien, Belgien, Italien, Holland, Schweden, Norwegen und Nordamerika umschließt. An sie reiht sich eine vom Maler Heffner in München veranstaltetete Sammlung von Werken englischer, deutscher, französischer, niederländischer, skandinavischer und spanischer Meister.

Zur Herstellung dieses bezaubernd schönen Raumes haben die Herren Maler und Konservator des Nationalmuseums Rud. Seitz, Architekt und Professor Lud. Thiersch und Hofgartendirektor v. Effner ihre schöpferische Kraft vereinigt.

Wenige Minuten vor 11 Uhr trafen vom königl. Hause die Prinzen Leopold, Arnulph mit Gemahlin, Ludwig Ferdinand mit Gemahlin, Alphons und Herzog Ludwig, sowie Prinz Friedrich von Anhalt-Dessau ein. Nachdem sich die hohen Herrschaften begrüßt hatten, führte Prinz Leopold die Prinzessin Arnulf, Prinz Arnulf die Prinzessin Ludwig Ferdinand in das prachtvolle Vestibül. Mit dem Schlage 11 Uhr traf der Stellvertreter Sr. Majestät des Königs, Prinz Luitpold, am Portale des Glaspalastes ein, begrüßt von dem Fahnenmarsch der dort aufgestellten Regimentsmusik und feierlich empfangen im Vorplatze von den Mitgliedern des Ausstellungspräsidiums, sowie des Fachkomité's. Der erste Präsident, Herr Ferdinand v. Miller jun., geleitete nun Se. königl. Hoheit in das Vestibül, wo bereits die Versammelten sich um die Estrade aufgestellt hatten, worauf Prinz Luitpold letztere bestieg.

Präsident v. Miller hielt sodann folgende Ansprache:

„Königliche Hoheiten! Ehrerbietigst begrüßen wir Eure Königliche Hoheit und all die hohen Gäste in diesem Raume, der heute sich Ihnen zeigt als ein gastliches Heim der Kunst. Bayerns Fürsten waren immer Gönner der Künstler, Bayerns Hauptstadt ein guter Boden für die Kunst, und so haben wir getrost zum friedlichen Wettkampf die Künstler aller Länder geladen, Ihnen herzlich unsere Gastfreundschaft geboten. — Wir haben mit dem Werke dieser Ausstellung einer Pflicht genügt und ein Versprechen eingelöst, das vor fünf Jahren die Künstler gegeben, als sie den Beschluß faßten, im Jahre 1883 eine dritte internationale Kunstausstellung in München abzuhalten. Zunächst auf ihre eigene Kraft nur angewiesen, ist es dem einmütigen Zusammenwirken der Münchener Künstler gelungen, all die entgegenstehenden Schwierigkeiten und Hindernisse zu überwinden. Wir danken den Erfolg der regen Unterstützung aller hohen Behörden und der Presse, dem Interesse, das die allerhöchste Königliche Familie und Eure Königl. Hoheit uns geschenkt, vor allem aber der Gnade Sr. Majestät des Königs, der, ein Beschützer der Kunst, auch für dieses Werk das allerhöchste Protektorat zu übernehmen geruhten. Wir haben die Künstler der ganzen Welt eingeladen, uns ihre Werke zu senden, und die Fülle des Schönen, was sie uns geboten, beweist uns ihr Vertrauen, das sie uns ungeschwächt erhalten haben. Auch der Kleinkunst haben wir Raum in dieser Ausstellung gewährt, um auch unsererseits beizutragen, das schöne Verhältnis unserer alten, großen Meister, die einst Kunst und Handwerk so glücklich verbanden, wiederherzustellen. Möchten sich auch unsere Hoffnungen erfüllen, möchte die Ausstellung uns eine reiche Quelle der Belehrung sein, möchte sie die Liebe zur Kunst steigern und unserm engeren Vaterlande aufs neue ein Beweis sein, wie groß die Förderung, die ihr zu teil wird, dem Nutzen des Landes dient! Möchte sie ein internationales Fest sein der Freundschaft auf dem idealen Boden der Kunst, dann wird auch diese Ausstellung eine würdige Stelle einnehmen in Münchens Kunstgeschichte; wir Künstler aber werden für unseren Mut, für unsere Mühen und Opfer reichlich belohnt sein! Und so bitte ich Eure Königl. Hoheit, diese dritte internationale Kunstausstellung im Namen S. M. des Königs, unseres erhabenen Protektors, huldvollst zu eröffnen."

Darauf erwiderte der Prinz:

„Mit wahrer Freude hat mich der Allerhöchste Auftrag Sr. Maj. unseres allergnädigsten Königs und Herrn erfüllt, die dritte internationale Kunstausstellung in München zu eröffnen. Trotz mannigfacher Hindernisse ist es der Energie und dem edlen Schaffensdrang unserer wackeren Künstler gelungen, das schöne Unternehmen ins Leben zu rufen. Durch das freundliche Entgegenkommen der uns befreundeten auswärtigen Regierungen und Länder hat sich die Ausstellung glänzend gestaltet. Möge Gottes reicher Segen auch ferner bis zum Ende auf dem schönen Werke gelegen sein! Im Namen Sr. Maj. des Königs erkläre ich die Ausstellung für eröffnet."

Der günstige Eindruck, den die Anwesenden im Vestibül empfangen hatten, steigerte sich noch bei dem ersten Rundgange durch die Ausstellungsräume, welchen Prinz Luitpold, vom Präsidenten v. Miller geleitet und von den höchsten Herrschaften und glänzendem Gefolge begleitet, unternahm und wobei zuerst die deutschen und darauf die ausländischen Abteilungen besucht wurden.

Der Eindruck, daß die dritte internationale Ausstellung ihre beiden Vorgängerinnen sowohl in Anzahl und Mannigfaltigkeit als auch in der inneren Bedeutung des Gebotenen hinter sich läßt, war ein allgemeiner.

So wenig natürlich heute, wo noch Frankreich und ein namhafter Teil der deutschen und amerikanischen Kunst nicht vertreten sind, ein Gesamturteil möglich ist, so läßt sich doch eines feststellen, daß die Kunst allüberall den Weg des Realismus eingeschlagen und darauf entschiedene Erfolge errungen hat. Solche Erfolge mögen immerhin eine Neigung zur Einseitigkeit zur Folge haben; der Kunst, die ja für alle Bestrebungen Raum hat, können sie nur zum Vorteil gereichen.

Der während der Eröffnungsfeierlichkeit ausgegebene offizielle Katalog zählt auf beinahe 7 Bogen 3061 verschiedene Kunstwerke, als Ölbilder, Glasgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, plastische, graphische wie architektonische und illustrirte Werke auf. (Der bei der letzten internationalen Kunstausstellung erstmals ausgegebene Katalog zählte nur 1929 Werke.) Ein Nachtrag wird baldigst erwartet.

Zur Lösung der hochwichtigen Beleuchtungsfrage ist das Mögliche geschehen: auf allen Wänden liegt ein mildes, ziemlich gleichmäßiges Licht, und sämtliche Räume tragen einen weihe- und stimmungsvollen Charakter. Man hat dies dadurch erreicht, daß die mittlere Fläche des Oberlichtes durch einen dunklen Schirm abgedeckt und von dessen Rändern bis an das obere Wandkarnies ein leichter weißer halbdurchsichtiger Stoff gespannt wurde. Rt.

Der Pariser Salon.

I.

Der Staat hat ein Recht, zu triumphiren. Es ist das dritte Mal, daß die Künstler ihren „Salon“ selbst arrangirt und geleitet haben, und nie zuvor ist eine so niederschmetternde Fülle von Mittelmäßigkeiten in den Räumen des Glaspalastes vereinigt gewesen. Wenn der Staat im Herbst seinen Elite-Salon, den Salon triennal, veranstaltet, wird er keine Ursache haben, auf diesen Salon zurückzugreifen, wie er denn auch in seinen Erwerbungen sich vorsichtiger als sonst benommen hat. Ein Opfer mußte freilich dem Moloch der theatralischen Schauermalerei gebracht werden, welche man in Frankreich mit der Historienmalerei großen Stils verwechselt und die jeder hervorragende Maler wie eine Art Kinderkrankheit durchmachen zu müssen scheint. Georges **Rochegrosse**, ein Schüler von Lefebvre und Boulanger, welcher jedoch die zahme Eleganz seiner Lehrer völlig verleugnet, hat für eine riesige Leinwand „Andromache“ nicht nur den Preis des Salons erhalten, sondern sein Bild ist auch vom Staate erworben worden, um im Luxembourg oder in einer anderen öffentlichen Sammlung als ein Glied jener langen Kette hohler Deklamationen aufbewahrt zu werden, welche von David bis auf die Gegenwart reicht. Das Drama spielt sich inmitten einer unbeschreiblich blutigen Umgebung am Fuße einer hohen Treppe ab, welche zur Ringmauer von Troja emporführt. Oben wartet Odysseus auf den kleinen Astyanax, welchen ein griechischer Soldat eben den Armen der Andromache entrissen hat, die den Unhold vergebens an seinem Mantel zurückzuhalten sucht. Vier andere Krieger bieten alle ihre Kräfte auf, um das vor Schmerz rasend gewordene Weib von ihrem Kinde zu trennen. Um diesen unverhältnismäßigen Aufwand von Gewalt wahrscheinlich zu machen, ist Andromache wie ein Hünenweib mit massigen Gliedern gebildet, wie ein gallisches Weib, die mit Leichtigkeit ein halbes Dutzend römischer Legionssoldaten mit der Wagenrunge zu Boden schlägt. Und dem entspricht auch der Habitus ihrer Bändiger, die nicht wie Hellenen aussehen, sondern nordamerikanischen Indianern gleichen. Seltsam phantastisch ist ihre Bewaffnung, ihre Kleidung, ihr Federschmuck. Nichts von jener pseudo-klassischen Eleganz, welche sich David aus den unteritalischen und etruskischen Vasen und geschnittenen Steinen zurecht gemacht, sondern jene wilde, Schrecken einflößende Ursprünglichkeit, von welcher uns die Ausgrabungen Schliemanns in Mykenä eine Vorstellung gegeben haben. An der Mauer, ganz links oben, ist eine ganze Reihe von Leichnamen aufgehängt, und mit Leichen, mit abgeschlagenen Köpfen, verstümmelten Gliedern und mit Trümmern von Hausgerät ist der ganze Vordergrund angefüllt. Rauch und Flammen verstärken noch die unheimliche Folie des Bildes. Aber das ursprüngliche Gefühl des Grauens hält nicht lange vor, sondern weicht bald dem Widerwillen über die grenzenlose Übertreibung und das groteske Anhäufen der brutalsten Effekte. Die Zeichnung und die Modellirung des Nackten sind durchaus nicht so korrekt und so fesselnd, wie man es gewöhnt worden ist. Es läßt sich auch an einer ganzen Reihe von anderen Bildern konstatiren, daß die Franzosen allmählich von der erstaunlichen Höhe, welche ihre Technik im Durchschnitt erreicht hatte, herabsteigen. Ein gewisses Niveau ist im schnellen Wettlauf

erklommen worden, und da die gallische Beweglichkeit ein längeres Hüten des Eroberten nicht gestattet, geht es langsam wieder bergab, und man zerstreut sich langsam nach verschiedenen Richtungen, die sich bereits in mehr oder minder scharfer Ausprägung erkennen lassen.

Damit soll aber nicht gesagt sein, daß an nackten Figuren, die unter irgend einem Vorwande ausgestellt sind, ein Mangel ist. Im Gegenteil. Aber es macht sich mehr und mehr eine Vernachlässigung der Zeichnung, eine summarische Behandlung der Modellirung zu gunsten des reinen Kolorismus bemerkbar. Die Akademiker und ihr Anhang stellen zwar nach wie vor ihre blanken Porzellanfiguren und ihre rosigen Marzipanpüppchen aus. Bouguereau hat die schwebende Figur der Nacht und eine Alma parens, welche von neun nackten Knäbchen belagert ist, mit seiner bekannten unanfechtbaren, aber ungemein frostigen Korrektheit gemalt. Jules Lefebvre's Psyche, welche mit ihrem Salbgefäß am felsigen Gestade des Acheron den Nachen des Charon erwartet, ist so süßlich und flau im Kolorit wie die Vignette einer Bonbonnière. Man kann es den Künstlern nicht verdenken, welche sich angesichts dieser flauen, charakterlosen Malerei weigerten, ihrem Urheber, welcher um die Ehrenmedaille des Salons kandidirte, ihre Stimme zu geben. Die Erinnerung an die „Wahrheit" von 1870 war nicht mehr mächtig genug, um die Wagschale zu gunsten Lefebvre's zum Sinken zu bringen. Auch der Umstand, daß die Ehrenmedaille überhaupt nicht zur Verteilung kam, ist für diesen dritten Salon der Künstler charakteristisch. Im vorigen Jahre trug sie noch ein Vertreter der alten Schule, Puvis de Chavannes, davon, in diesem Jahre konnten sich die Stimmen schon nicht mehr einigen, und im nächsten Jahre wird sie voraussichtlich einem Vertreter des neuesten Naturalismus anheimfallen, welcher schon im diesjährigen Salon so kühnlich sein Haupt erhoben hat, daß ihm ein sehr wesentlicher Charakterzug in der Physiognomie desselben verdankt wird. Es ist unverkennbar, daß der einfache Bauernsohn, welcher vor neun Jahren in Barbizon ein kümmerliches Dasein beschloß, in der kurzen Frist, welche seit seinem Tode verflossen ist, einen mächtigen Einfluß auf die französische Malerei gewonnen hat. Die Wertschätzung Millets spricht sich nicht nur in den ungemessenen Summen aus, welche für seine ländlichen Idyllen gezahlt werden, sondern in viel stärkeren Maße in der großen Zahl seiner Nachahmer, welche die sincérité um jeden Preis auf ihre Fahne geschrieben haben. Millet und Proudhon waren Geistesverwandte, obschon der erstere sich nicht sonderlich viel um die Politik bekümmerte. Er hat die Wege geebnet für jene Maler, welche heute mit feierlichem Pathos das Evangelium proklamiren, daß die Kunst nichts Besseres thun kann, als sich mit vollster Entäußerung aller ererbten Anschauungen und Überlieferungen in die Einfachheit des Landlebens zu vertiefen und die Landleute in ihrer primitiven Umgebung und in ihren Hantirungen so wiederzugeben, wie sie das nüchterne, blöde Auge des durch keine Civilisation verdorbenen Naturmenschen sieht. Was die klassischen Meister von Kolorit und Helldunkel, von Stil und Größe der Auffassung, was David von der Komposition, was Prud'hon vom Licht, was Delacroix von der Farbe gewußt haben, sei vergessen und begraben! Resoluter Bruch mit der Tradition! Alles über Bord geworfen, was das steuerlose Fahrzeug des Naturalismus beschweren könnte. Courbet hat noch etwas von den Venetianern, von Caravaggio gehalten. Der Thor! Eduard Manet hat gezeigt, wie man diesen falschen Götzen gegenüber seine Unabhängigkeit bewahren muß. Jules Breton hat im Gegensatz zu Millet die poetische Seite des Landlebens aufgegriffen und ist dieser seiner Auffassung noch heute treu geblieben, wie zwei köstliche Idyllen des Salons, der „Regenbogen" und der „Morgen", beweisen. Der Schönfärber und Lügner! Von Bastien-Lepage mag er lernen, wie die Bauern in Lebensgröße ohne romantische Beleuchtung aussehen, von diesem Haupte der naturalistischen Maler mag er lernen, daß seine Bauern nur die Bauern der Operette sind. En plein air! en pleine lumière! Das ist das Kriegsgeschrei dieser radikalen Schule, welche das Häuflein der impressionistisch gestimmten Maler schnell in den Hintergrund geschoben hat. Die dritte Republik, bis jetzt die konservativste der drei, muß das Schauspiel erleben, daß sie den schwersten Kampf um ihre Existenz mit den unheimlichen Gewalten der sozialen Revolution zu bestehen hat, und auch die Malerei schließt sich diesen Gewalten an, indem eine scharf ausgeprägte, in kräftiger Entwickelung stehende Richtung derselben den vierten Stand mit dem gleichen rhetorischen Pathos feiert, mit welchem David seine Römer in Scene gesetzt hat.

Bastien-Lepage ist der gefeierte Bannerträger dieser Richtung. Cabanel, sein Lehrer, diese Inkarnation des kühlen, vornehmen Akademikertums, muß sein Haupt verhüllen, wenn er diesen abtrünnigen Revolutionär sieht, welcher eine jugendliche Heeresfolge in seine Bahnen reißt. Als den Chef der Schule kann man ihn dabei gar nicht einmal bezeichnen. Denn von dem Gleichstrebenden sind ihm einige, wie Lhermitte, Leloir, Aimé Perret, Laugée der jüngere ebenbürtig, während Laugée der ältere schon viel früher als er lebensgroße Bauern und Bäuerinnen in vollem Licht, d. h. mit ganz hellen Tönen unter geradeinfallender Beleuchtung gemalt hat. Seine „Wäsche-

rinnen auf der Ferme" sowohl wie die junge Bäuerin, welche im Gemüsegarten Kohl „für die Suppe" (pour la soupe) sucht, zeigen, daß Laugée noch etwas auf eine gewisse Noblesse der Auffassung, auf Feinheit der Linien giebt und daß er der Anmuth nicht ganz konsequent aus dem Wege geht. Bastien-Lepage dagegen perhorrescirt alles, was anmuthig, hübsch und elegant ist, aus dem Grunde seines Herzens. „L'amour au village" heißt das Bild des diesjährigen Salons. Ein Bauernbursche steht an einem Bretterzaune, welcher zwei Gehöfte von einander trennt. Er stützt seinen rechten Ellenbogen auf einen Zaunspfahl und zählt an seinen Fingern etwas auf, vermuthlich die praktischen Vortheile, die sich aus seiner Verbindung mit einem jenseits des Zaunes stehenden Mädchen ergeben würden, dem er kurz zuvor eine Erklärung gemacht zu haben scheint. Die Köpfe — das Gesicht des Mädchens ist nur im verlorenen Profil zu sehen — sind zwar in breiten Flächen, aber doch mit großer Sorgfalt herausmodellirt. Sie sind sogar beinahe glatt behandelt, etwa wie bemalte Fayencen. Bei den Stoffen der Kleider und Schuhe ist schon ein mehr summarisches Verfahren eingetreten, welches in Bezug auf die landschaftliche Umgebung, das Beiwerk, den Hintergrund und die Ferne vollends einer ganz skizzenhaften, rohen Behandlung Platz macht. Da die Luftperspektive für die Anhänger dieser Richtung nicht existirt, erreichen sie nur durch eine rücksichtslose Aufopferung des Beiwerks, daß ihre Figuren zu einer einigermaßen plastischen Wirkung gelangen. Zwischen den lebensgroßen Figuren und ihrer Umgebung, Bäumen, Pflanzen, Häusern u. dgl., ergiebt sich meist ein empfindliches Mißverhältnis. Bei dem Mangel an Perspektive rücken die Häuser den Figuren so sehr auf den Leib, daß jene als zu klein erscheinen. So geht trotz der subtilsten Abschreiberei der Natur das ganze naturalistische Exempel am Ende doch in die Brüche.

Bei dem Streben nach möglichster Wahrheit im Einzelnen bleibt die Wirkung dieser großen Bilder aus dem Landleben trotz ihres überaus trivialen Inhalts nicht aus. Aber man darf billig fragen, ob nicht dieselbe Wirkung ohne diesen erstaunlichen Aufwand von Beobachtungen und Detailstudien mit Hilfe der mechanisch arbeitenden Photographie erreicht werden kann, wenn man die Figuren zu „lebenden Bildern" gruppirt und nach der Aufnahme mit dem besonders aufgenommenen Hintergrunde in Verbindung bringt. Es ist nicht zu leugnen, daß die Malerei auf diesem Wege einen Kreislauf macht, indem sie wieder zur bloßen, sklavischen Naturnachahmung zurückkehrt, nur mit der unterwegs gemachten Errungenschaft, daß sich ihre technischen Mittel bis zu einem unbeschreiblichen Raffinement vervollkommnet haben.

Neben Bastien-Lepage ist Lhermitte, welcher sich bereits den Luxembourg erschlossen hat, der erfolgreichste Vertreter dieses Genres. Seine „Getreideernte" wetteifert an Energie der Charakteristik mit dem Gemälde im Luxembourg, welches einen Bauernhof mit Mähern darstellt. Die Figuren sind natürlich wie immer lebensgroß. Leloirs Idylle, ein Pflüger, der im Vorübergehen eine Federviehhirtin auf die Wange küßt, ist bei weitem liebenswürdiger und empfindungsreicher als Bastien-Lepage's stumpfsinnige Arbeit. Außer den oben Genannten sind noch J. P. Meslé (Die kleine Bäuerin), Madame Nicolas (Der Arme von Villers), Péarce (Wasserträgerin), Bordes (Bretagnische Spinnerin), Gotch (Eine Bauerndirne auf einem Wagen in die Fremde fahrend), Hawkins (Die Mutter des Fischers), Haquette (Die Frau an der Ankerwinde), J. Dupré (Der Hirt) und Priou (Die Suppe des Vater Tigé) zu erwähnen. Nächst den Bauern spielen diese alten Papas auf den Bildern der Naturalisten eine große Rolle, seitdem Bastien-Lepage mit seinem „Bettler" und seinem „Vater Jaques" die zahnlosen Greise in die Mode gebracht hat. Da Suppe wegen der mangelhaften Beschaffenheit ihrer Kauwerkzeuge ihre Lieblingsnahrung ist, bekommt man sie selten ohne ihre gleichfalls lebensgroßen Suppennäpfe zu sehen. In der französischen Abteilung der Amsterdamer Kunstausstellung ist Goeneutte mit einer solchen „Suppe des Bettlers" vertreten. Es ist übrigens bezeichnend, daß selbst Madame Demont-Breton, welche für ihr Bild: „Die Küste", eine Mutter mit ihren vier Kindern am Meeresgestade, eine zweite Medaille erhalten hat, — das Gemälde ist überdies vom Staate angekauft worden — sich enger an die Naturalisten anschließt als an die ruhige, vornehme Art ihres Vaters. Henry Lerolle hat in diesem Jahre für seine mit großer Delikatesse gemalten Darstellungen aus dem Bauernleben eine biblische Devise gewählt. Wenn das Haupt des Kindleins, das eben im Stall das Licht der Welt erblickt hat, nicht von einem überirdischen Schimmer umflossen wäre, würde man die Hirten, welche in den Stall treten, eher für neugierige und theilnehmende Gevattern halten, als für die durch eine himmlische Offenbarung Begnadigten. **Adolf Rosenberg.**

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

XI.

Dirck Dalens senior.

(Schluß.)

Später scheint es etwas abwärts mit ihm gegangen zu sein. 1662 wird Dirck Dalens, schilder, jetzt wohnend in Rotterdam vor Gericht angesprochen

wegen 14 Gulden 11 Stüber für Brot. Der Bäcker legt Beschlag auf die Summe (18 Gulden), die eine Dame dem Dalens für ein halbes Jahr Zimmermiete schuldig ist. Er scheint damals (1662) also schon den Haag verlassen und in Rotterdam gewohnt zu haben. Ein Jahr später wohnte er nach dem Haarlemer Katalog in Leiden.

Am 12. Februar 1669 richtet er noch eine Bitte an den Haagschen Magistrat und erbittet 11 Jahre Steuerfreiheit für sein Haus auf der Nieuwe Biercade, welches er selbst gebaut habe. (Für neugebaute Häuser wurden 14 Jahre lang keine Steuern gezahlt.) Seither finde ich nichts weiteres als die traurige Bittschrift des Johannes Dalens, welche einen unauswischbaren Flecken auf seinen Vater Dirck wirft. Wir sehen daraus:

1) Daß Johannes Dalens, Maler, Sohn unseres Dirck Dalens, am 12. Februar 1677 sich an die Rekenkamer van Holland mit der Bitte wendet, die Erbschaftsangelegenheiten seines Vaters nach dessen Testamente von 1674 vollziehen zu dürfen.

2) Daß sein Vater, der Blutschande mit seiner Tochter Maria verübt, aus dem Haag geflohen und in Zierickzee jetzt gestorben ist. (Also um 1676 bis 1677.) Die Tochter Maria (geboren 1659, also erst 18 Jahre alt) war zum Tode verurteilt, aber nicht zu finden. Auf D. Dalens' Nachlaß war Beschlag gelegt.

3) Daß ein Erbe, Dirck Dalens junior, der Sohn ist von Willem Dalens und Enkel des Dirck Dalens sen. (Dieses ist also der Dirck Dalens Willemszoon, von dem Houbraken, Immerzeel und Kramm sprechen.) Johannes Dalens tritt als sein Vormund auf, da Willem Dalens schon gestorben ist. Von seiner Hand sind vielleicht die schönen, flott gemalten Tapeten (gut staffirte Landschaften) im sogen. Haus von Groen van Prinsterer, auf der Korten Vijverberg im Haag, welche bezeichnet sind: Dirck Dalens f. 1725.

4) Johannes Dalens erbt von seinem Vater alle dessen Radirungen und papierconst, Bücher, Kleider, de verwesteen ende alles tgeen aen de schilderconst dependeert.

Das nachgelassene Haus wird auf 2000 Gulden tarirt; der übrige Nachlaß auf 646 Gulden. In diesem Nachlaß befanden sich etwa 150 Bilder. Ich nenne daraus nur die, welche sicher von des Meisters eigener Hand waren:

Moses und Pharao's Tochter von Dirck Dalens.

Ein Stück mit einigen nackten Figuren von demselben.

Eine Landschaft von demselben.

Eine Landschaft, darin steht Dirck Dalens und seine Frau.

Eine Landschaft von Dirck Dalens mit einigen Figuren.

Ein Stück mit der Metamorphosis der Jo, von Dirck Dalens.

Ein Achilles, von demselben.

Dann: drei kupferne Platten, um Landschaften damit zu drucken.

Eine noch unbeschnittene Platte.

Fünf kleinere Platten von Landschaften. Dieses Inventar wurde nach des Malers Flucht gemacht am 12. Aug. 1676.

Später werde ich das ganze Request des Johannes Dalens in extenso in Obreens Archief publiziren. Die Bittschrift befindet sich unter den Appointementen van de Rekenkamer van Holland. (Rijks Archief.) Das Inventar fand ich unter allerlei Akten in dem Schepen-Archief.

Die Gemälde, welche Dirck Dalens im Jahre 1678 hinterließ, wurden 1680—81 von Johannes Dalens und dessen Erben verkauft. In den Registern Venduen finde ich:

17. Aug. 1680. Ten versoucke Van Dalens, M^r schilder tzijnen huyse op de nieuwe Biercade vercocht voor 219 Gulden 16 St.

27. Aug. 1680 geavanceert an den Schilder Dalens de somme van Ł 219 — 16 — 0.

24. Juny 1681. Ten versoucke van d'erffgenamen van Johannes Dalens aen schilderijen op de nieuwe Biercade alhyer vercocht voor de somme van 588 Gulden 10 St.

Aus dieser letzten Notiz erfahren wir zugleich, daß Johannes Dalens seinen Vater nur um ein paar Jahre überlebte. Er ist zwischen August 1680 und Juni 1681 gestorben.

Kunstlitteratur.

D. Franken und J. P. van der Kellen, L'oeuvre de Jan van de Velde. Amsterdam, Fred. Muller. 1883. 8.

D. Franken, dem die Kunstwelt bereits fleißige Monographien über W. Delff und die Familie van der Passe und deren Werke verdankt, tritt hier mit einem ähnlichen Werke über Jan van de Velde hervor, einen Künstler, dessen in origineller Weise ausgeführte Blätter sich nicht allein bei holländischen, sondern auch bei deutschen Kunstfreunden längst besonderer Wertschätzung erfreuen. In dem Vorworte, das biographischen Studien gewidmet ist, erfahren wir, daß Jan van de Velde ein Sohn des berühmten Schreibmeisters Jan gewesen ist und in Rotterdam zwischen 1595 und 1597 das Licht der Welt erblickt hat. Sein Lehrer in der graphischen Kunst war der bekannte Kupferstecher Jacob Matham in Harlem, der aus der Schule des H. Goltzius hervorgegangen ist. Sonst ist aus dem Leben unseres Künstlers fast gar nichts bekannt; im Jahre 1635 war er Kommissär der Haarlemer Gilde und 1652 befand er sich nicht mehr am Leben. Sein Werk ist überaus reich; Nagler kennt 296 Blätter, das vorliegende Werk beschreibt deren 489. Es dürfte kaum eines vergessen worden sein. Franken hat sich diesmal die Mitarbeiterschaft des verdienstvollen Vorstandes des Amsterdamer Kupferstichkabinets, J. P. van der Kellen gesichert, was sicher für die Vollständigkeit des Verzeichnisses sehr ersprießlich war;

denn uns ist bekannt, daß der Verfasser des holländischen Peintre-Graveur ein reiches Material in den verschiedensten öffentlichen Sammlungen zusammengetragen hat. Jan van de Velde ist ein vielseitig thätiger Künstler: er arbeitet nach eigenen und fremden Erfindungen, er ist im Porträt ebenso vorzüglich, wie im Genre und in der Landschaft. Seine Porträtstücke machte er nach Bildern von Fr. Hals, J. van Campen, P. Soutman, und a. m.; sonstige figürliche Darstellungen sind nach Buytenwech oder P. Molyn ausgeführt; die Landschaften sind fast durchgängig von ihm selbst nach der Natur aufgenommen. In der Darstellungsweise besitzt er eine angenehme Abwechselung; bei den Bildnissen wendet er eine feine, feste Behandlungsweise an und erinnert damit an seinen Lehrer, bei den Genredarstellungen kehrt oft die Manier seines Zeitgenossen, des Grafen Goudt, wieder, und er verstand es vortrefflich, wie sein Vorbild, die brillantesten Lichteffekte auf die Platte hinzuzaubern. In der Landschaft hat er eine Kunstweise, die in origineller Art eine feste Zeichnung mit freier Behandlung verbindet. — Wir freuen uns, daß der Meister in seinem Schaffen eine so musterhafte Würdigung gefunden hat, und wünschen, daß auch die beiden Savery, C. J. Visscher, Boetius Bolswert und andere Künstler dieser Richtung bald nachfolgen möchten. Auf eine würdige Ausstattung des Werkes hat die bekannte Verlegerfirma Fr. Muller (Scheltema) das Möglichste verwendet. J. E. W.

* **Dr. J. P. Richters Ausgabe der litterarischen Werke Lionardo's** ist soeben in zwei prachtvoll ausgestatteten Quartbänden bei Sampson Low & Co. in London unter dem Titel: The literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts erschienen. Unter der Bezeichnung Literary works faßt der Herausgeber sämtliche Aufzeichnungen Lionardo's zusammen, welche, obschon in der ganzen Behandlung der mannigfachen Themen überwiegend wissenschaftlich, doch auch für weitere Kreise von Interesse sein dürften. Ausgeschlossen blieben dagegen diejenigen Untersuchungen, welche in ihrer rein abstrakten Behandlungsweise nur von Spezialisten auf den Gebieten der Mechanik, Mathematik und Physik verstanden und gewürdigt werden können. Der erste Band beschäftigt sich ausschließlich mit den auf die Malerei bezüglichen Texten. Es sind deren hier 705 aus den verschiedensten Handschriften zusammengestellt. Der allgemeinen Einleitung folgen die Lehrsätze über Linearperspektive, Optik, Farbenlehre, Proportionslehre und Bewegungen des menschlichen Körpers, Malerbotanik und Elemente der Landschaftsmalerei. Unter diesen Überschriften mit verschiedenen Unterabteilungen ist das System der Theorie der Malerei zusammengefaßt. Den zweiten Hauptteil des ersten Bandes begreifen die praktischen Ratschläge in Bezug auf Zeichen- und Malunterricht, merkwürdige Fingerzeige über die Konstruktion des Ateliers, und zwar insbesondere des Fensters, Anweisungen für die Behandlung von Licht und Schatten, Regeln für die Porträtmalerei, für die Darstellung ganzer Figuren, dann Entwürfe für Kompositionen, sowie Noten über Zubereitung der Farben, Öle und Firnisse, endlich eine Sammlung besonders interessanter Texte mit der Überschrift: Philosophie und Geschichte der Malerei. Den Schluß des ersten Bandes bilden die Aufzeichnungen Lionardo's über seine eigenen Gemälde. Zwar vermissen wir hier unter den Tafelbildern das Porträt der Mona Lisa, dessen in den Handschriften keine Erwähnung geschieht, aber um so umfangreicher ist das auf das Wandgemälde des Abendmahles und auf den Karton der Reiterschlacht bezügliche Material. Dasselbe gilt von den vorbereitenden Studien für das Reiterstandbild des Francesco Sforza, mit welchen der zweite Band beginnt. Lionardo's Architekturstudien, deren Klassifizirung und Erläuterung auf das eingehendste und sorgfältigste von einem Fachmann, Baron Heinrich von Geymüller, ausgeführt ist, lassen darüber wohl kaum einen Zweifel übrig, daß der Florentiner auf diesem Gebiet einer bisher kaum geahnten umfangreichen Thätigkeit solchen Baumeistern von Fach, wie z. B. Bramante es war, als ebenbürtig an die Seite gestellt werden darf. Richter giebt in den folgenden Abschnitten des zweiten Bandes Texte über Anatomie, Astronomie und Geographie, die philosophischen Schriften, denen sich humoristische Aufzeichnungen anschließen, sowie die Briefe, unter denen die auf den Orient bezüglichen wohl das größte Aufsehen erregen dürften, endlich vermischte Aufzeichnungen. Immer sind Originaltext und englische Übersetzung in Gegenüberstellung gedruckt, da aber der Originaltext in den Handschriften vielfach einer Emendation im Interesse allgemeiner Verständlichkeit bedurfte, so ist den rezipirten Lesarten am Fuß jeder Seite ein kritischer Apparat in Anmerkungen beigegeben. Etwa 220 Originalhandzeichnungen finden sich auf 122 Tafeln in Heliogravüren facsimilirt. Die Ausführung derselben durch P. Dujardin in Paris gehört zu dem besten, was in dieser Art bis jetzt erreicht worden ist. Den Schluß bilden Tabellen und eine Geschichte der Handschriften, über deren Gesamtinhalt mit Beziehung auf Richters methodische Klassifizirung eine ausgearbeitete Bibliographie Rechenschaft ablegt. — Das Werk darf als für die Lionardoforschung epochemachend bezeichnet werden. Die „Academy“ sagt mit vollem Recht, daß Dr. Richter dadurch seinen Namen für alle Zeiten mit dem des großen italienischen Meisters verknüpft hat.

Nekrologe.

⊙ **Der Geschichts- und Genremaler Professor Eduard Daege** ist am 7. Juni im 79. Lebensjahre gestorben. Er war ein Schüler Wachs und hatte sich während der dreißiger Jahre sowohl durch ideale Kompositionen („Erfindung der Malerei“, Berliner Nationalgalerie) als auch durch Genrebilder („Einkleidung einer Nonne“; „Meßner mit dem Allerheiligsten durch einen Bach schreitend“, Berl. Nationalgalerie) bekannt gemacht. Seit 1838 Lehrer und seit 1840 Professor der Akademie, lebte er fast ausschließlich seiner Lehrthätigkeit. Seit 1861 führte er die Direktorialgeschäfte der Kunstakademie bis zu der im Jahre 1875 erfolgten Reorganisation dieses Instituts.

Kunsthistorisches.

Fy. **Aus Metz** wird über eine interessante Entdeckung des Dombaumeisters Tornow berichtet. Die dortige Kathedrale bewahrte seit dem Mittelalter eine Reiterstatuette Karls des Großen, welche in den Stürmen der Revolution abhanden kam, später aber im Besitze des bekannten französischen Archäologen Lenoir wieder auftauchte, von dessen Erben sie 1867 durch die Stadt Paris angekauft und jüngst, bei der Bildung des Musée Carnavalet, das bekanntlich alles auf Geschichte und Kunst der Stadt Paris bezügliche Material in sich vereinigt, diesem überwiesen wurde. Es gelang nun Dombaumeister Tornow, aus alten Schatzverzeichnissen und sonstigen historischen Dokumenten den Beweis herzustellen, daß dies Reiterstandbild eben das früher im Besitz der Metzer Kathedrale gewesene ist, welches jährlich am Todestage Karls des Großen auf einem Marmortische, von vier Leuchtern umgeben, öffentlich ausgestellt wurde. Durch einen glücklichen Zufall wurde auch vor einiger Zeit auf dem Türmchen in der Ecke des Südarmes des Querschiffes, im Volksmunde heut noch tour Charles-Magne geheißen, ein alter Marmortisch entdeckt. Die Reste von Buchstaben, die dem Namen des Kaisers anzugehören scheinen, die Vertiefungen für die Statuette und die Leuchter, ließen keinen Zweifel, daß dies der Tisch sein müsse, auf dem das Standbild ehemals ausgestellt worden war. Da keine Aussicht vorhanden ist, das Original des letzteren von Paris zurückzuerhalten, ließ der Statthalter v. Manteuffel durch Barbedienne eine Kopie davon in Bronze ausführen, die dem Originale täuschend ähnlich sein und nunmehr dessen ursprüngliche Stelle einnehmen soll.

Fy. **Aus Athen.** Bei den Ausgrabungen, welche die griechische archäologische Gesellschaft auf der Akropolis vornehmen läßt, wurden jüngst nächst der Ostfassade des Parthenon wieder wertvolle Skulpturen aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts aufgefunden. Insbesondere das Basrelief eines Kriegers zu Pferde, eine Sphinx und der Torso einer Kolossalbüste der Pallas erregen die Aufmerksamkeit der Archäologen. Alle diese Kunstwerke jedoch übertrifft an Schönheit eine weibliche Statue in halber natürlicher Größe, von der leider bisher nur der Oberkörper aufgefunden wurde, deren Kopf aber durch besondere Feinheit der Züge und überaus edlen Ausdruck hervorragt. Die Erhaltung des aufgefundenen Bruchstückes läßt nichts zu wünschen übrig. Ob die Statue eine Aphrodite, eine Pallas oder Artemis vorstellt, darüber hat

sich bei dem Mangel jeden Attributs noch keine feste Meinung gewinnen lassen.

Fy. **Altchristliches aus Ägypten.** E. Maspero, der Direktor des Museums zu Bulak, hat unlängst auf der Stätte des alten Theben eine unterirdische koptische Kirche aus dem 5. Jahrhundert entdeckt. Eine Treppe von fünf Stufen führt in den Raum hinab, der Boden ist mit Platten belegt, die Mauern mit weißen Steinen bekleidet, die ganz mit Inschriften bedeckt sind. Diese letzteren, mit roter Dinte geschrieben, sind größtenteils vorzüglich erhalten und versprechen manche Bereicherung unserer religionsgeschichtlichem und archäologischen Kenntnisse.

Preisverteilungen.

*** **Der Preis der Rohrschen Stiftung,** bestehend in einem Reisestipendium von 4500 Mark, ist den Maler Adolf Schlabitz in Berlin für sein Bild „Im Schwurgerichtssaale", welches sich auf der Berliner akademischen Kunstausstellung befand, durch den Senat der Kunstakademie, welcher darüber zu verfügen hat, zugesprochen worden.

— x. **Akademische Kunstausstellung in Berlin.** Auf Vorschlag des Senats der Akademie der Künste in Berlin sind folgende Aussteller prämiirt worden und zwar mit der großen goldenen Medaille: Rud. Siemering, Bildhauer in Berlin, Emil Wauters, Maler in Brüssel, H. Freih. von Ferstel, Architekt in Wien; mit der kleinen goldenen Medaille: Karl Ludwig, Maler in Berlin, Hugo Vogel, Maler in Düsseldorf, Max Klinger, Maler und Radirer in Berlin, und Conrad Dielitz, Maler ebenda.

Personalnachrichten.

*** **Dem Direktorialassistenten an der Berliner Nationalgalerie** Dr. **Dohme ist der Titel Direktor beigelegt worden.**

Rgt. **Der Historienmaler Claudius Schraudolph** in München hat einen Ruf als Direktor der Kunstschule in Stuttgart angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

x. **Kunsthalle in Düsseldorf.** Seit kurzem sind die preisgekrönten Entwürfe zur Ausmalung des Treppenhauses der Kunsthalle und zu dem Mosaikbilde ausgestellt, welches den Giebel des Gebäudes zu schmücken bestimmt ist. An der Konkurrenz beteiligt waren die Maler Scheurenberg in Berlin, Karl Gehrts, Ernst Roeber und Fritz Roeber, letztere drei in Düsseldorf. Der erste Preis, d. h. der Auftrag zur Ausführung des Treppenhausgemäldes, wurde keinem der Bewerber zuerkannt, und somit hätte wieder einmal das leidige Konkurrenzwesen die gehegten Erwartungen getäuscht. Den beiden erstgenannten Malern ist der zweite Preis mit 3000 Mk., Ernst Roeber der dritte mit 2500 Mk. zuerkannt und Fritz Roeber hat den Auftrag zur Ausführung seines Entwurfs für das Giebelmosaik erhalten. Die Entscheidung des Preisgerichts hat in der Düsseldorfer Künstlerschaft namentlich um deswillen böses Blut gemacht, weil die Scheurenbergsche Komposition den Ansprüchen an monumentale Würde ebensowenig entspricht wie die Zeichnung den Anforderungen an Korrektheit und Präzision der Linienführung. Dahingegen zeichnet sich der Entwurf von Ernst Roeber durch kraftvolle Zeichnung und originelle Gedanken aus, die allerdings nicht durchweg deutlich genug ausgesprochen sind, wie das gewöhnlich bei allegorisirenden Darstellungen mit realistischen Velleitäten der Fall zu sein pflegt. Um kurz die verschiedenen Gedanken anzudeuten, welche die Konkurrenten bei ihren Entwürfen verfolgt haben, sei bemerkt, daß Scheurenberg den „Einzug der Kunst in Düsseldorf" unter Vorführung eines den Rheinstrom hinabfahrenden, mit Kunstjüngern — den Meister Cornelius an der Spitze — besetzten Schiffes und weiter den Kunstkultus der Düsseldorfer in einer Art von Künstlerfest, auf dem die zweite Generation der rheinischen Kunstschule verherrlicht wird, zum Vorwurf genommen hat, während Karl Gehrts einen ähnlichen Weg gegangen ist wie Delaroche bei der Schaffung seines Hémi-Cycle; erstes Hauptbild „Die Kunstblüte Griechenlands", zweites Hauptbild „Die Kunstblüte der Renaissance", dazu Ergänzungen in den Schmalbildern und Lünetten, um den minder bedeutungsvollen Kunstepochen gerecht zu werden. Die Entwürfe der beiden Roeber bewegen sich ziemlich frei auf dem Boden der Sage und Allegorie, wobei die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Leben die Bestimmung der Kompositionen als Wandschmuck einer Kunsthalle rechtfertigen müssen. Deutlicher spricht sich die Absicht in dem Entwurfe Fritz Roebers zu dem Mosaikbilde aus. Hier erscheint als Hauptfigur in der Mitte die göttliche Wahrheit, auf deren linker Seite die Genien des Lichtes die Dämonen der Finsternis und der Lüge mit flammenden Schwertern hinwegtreiben, während auf der rechten Seite die Kunst sich dem Wolkenthrone der Wahrheit naht, gefolgt von ihren Kindern, der Malerei, Skulptur und Baukunst.

§. **Mainz.** Im Akademiesaal des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses wurde am 14. Juni eine bis zum 10. August dauernde Ausstellung eröffnet, welche eine beträchtliche Anzahl von Gemälden, Zeichnungen und Skizzen aus dem Nachlaß des hiesigen Malers Eduard von Heuß enthält, und außerdem mehrere Gemälde und Handzeichnungen älterer wie jüngerer Meister, sowie einige Aquarelle von Joseph Koch aus dessen Dante-Cyklus zur Anschauung bringt. Ein splendid ausgestatteter Katalog giebt Nachricht über die ausgestellten Arbeiten und wird eingeleitet durch eine umfassende Biographie des Künstlers. Hiernach war E. v. Heuß 1808 zu Oggersheim in der Rheinpfalz geboren, widmete sich anfänglich der Arzneiwissenschaft, welches Studium er mit Auszeichnung als geprüfter Doktor der Medicin zu München beendete, wählte jedoch bald darauf die Malerei, die er bisher in der Stille gepflegt, zu seinem Lebensberuf und ging nach Rom, wo er sich in freiem künstlerischen Schaffen dem Cornelianischen Freundeskreise anschloß, aber auch mit Thorwaldsen viel verkehrte. Später, auf seinen Reisen nach Holland, Paris, London, ließ er Rubens und Rembrandt auf sich wirken. Diese verschiedenartigen Einflüsse sprechen aus einer ganzen Reihe der ausgestellten Arbeiten der Frühzeit des Künstlers. In der Folge scheint E. v. Heuß keiner der tonangebenden Schulen der Gegenwart gefolgt zu sein. Mit den durch anstrengenden Fleiß erworbenen künstlerischen Mitteln ausgerüstet, vertraute er dem eigenen Genius und entfaltete, kühn auf sich selbst gestellt, eine überaus rührige Thätigkeit, besonders auf dem Gebiete der religiösen Historie und des Porträts. Der vorhandene Nachlaß allein umfaßt nicht weniger als 25 räumlich ansehnliche Altarbilder und andere religiöse Gemälde, darunter die Duplikate von vier in der neuen Pinakothek befindlichen Madonnen und heiligen Familien; ferner 82 zum Teil lebensgroße Bildnisse, darunter Porträts regierender Fürsten, geistlicher und weltlicher Würdenträger, hervorragender Vertreter der Wissenschaft und Kunst. Die Anzahl der Zeichnungen und Skizzen ist geradezu Legion. Wenn wir bedenken, daß E. v. Heuß erst 1880 durch den Tod seinem unermüdlichen Wirken entrissen wurde, so befremdet anfänglich der Anblick seiner Leistungen, insofern man vergebens nach einem strengen Schulverband der Malerei der unmittelbarsten Gegenwart forscht. Der Beschauer, welcher eben eine moderne Ausstellung verlassen, findet da nichts von der breiten Manier, nichts von der effektvollen Koloristik, die heutzutage kühn das Scepter führt. E. v. Heuß blieb all sein Lebtag, einige wenige Ansätze zur neuen Technik abgerechnet, der älteren Richtung getreu, die es vorzog, mit dem Feinpinsel zu malen und die Farben zart zu stimmen. Und doch verstand es der Künstler, in manchen der ausgestellten Werke ganz vortreffliche Wirkungen zu erzielen und über einzelnes eine Wärme auszugießen, die wohlthuend berührt, Vorzüge, die dem hingeschiedenen Meister eine ehrenvolle Stellung als Maler des Überganges aus der Cornelianischen Zeit in die Zeit des wirkungsvollen Kolorits der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sichern und manche seiner Arbeiten begehrenswert erscheinen lassen. Sämtliche im Katalog verzeichneten Nummern sollen aus freier Hand veräußert werden, auch die Dante-Aquarelle von Joseph Koch und mehrere Handzeichnungen dieses Meisters.

‡‡. **Der österreichische Kunstverein** hält seine Pforten dieses Jahr auch den Sommer hindurch geöffnet und läßt die Wien besuchenden Fremden, die um diese Zeit fast alle Theater geschlossen finden, einen Blick auf die dekorative Ausstattung unserer Bühnenräume werfen: es wurde nämlich, ähnlich wie im Jahre 1881, eine Ausstellung von Scenenbildern, Dekorationsentwürfen, Theatermodellen 2c. von den

Hoftheatermalern **Brioschi**, **Burghart** und **Kautsky** veranstaltet und als zeitgemäße Zugabe ein effektvolles Scenenbild in „Naturgröße" unter dem Titel „Wiens Todesangst im Jahre 1683" arrangirt. Wir finden den großen Ausstellungssaal in ein türkisches Zelt umgewandelt; orientalische Teppiche, Waffen, Fahnen, Roßschweife und Zeltwächter bilden das malerische Ensemble des Vordergrundes, während sich das Zelt nach rückwärts ins Freie öffnet und hier die Wirklichkeit nach Art der modernen Panoramen in die Malerei übergeht. Da erscheint nun als Gemälde die Kaiserstadt im Mondlicht, dunkel silhouettirt, und davor in charakteristischen Gruppen und Aufzügen das Türkenlager. Es ist die letzte Nacht vor dem Entsatze des argbedrängten Wien, über dessen mächtigem Dom ein hoch emporragendes Lichtkreuz das Gebet der Belagerten symbolisirt. Das ganze „Scenenbild" ist mit großem Geschick arrangirt und wird mit seinem theatralischen Lichteffekte nicht verfehlen, ein dankbares Publikum herbeizulocken. Die Dekorations- und Panoramenmalerei von heute hat sich bei der künstlerischen Ausnützung all der ihr zu Gebote stehenden Darstellungsmittel weit über das Handwerksniveau von ehedem erhoben und ist eine Kunstgattung für sich geworden, die ihre Beachtung und Würdigung verdient. In der Theatermalerei hatte die Wiener Schule schon von früher her einen guten Klang und besitzt heute einen europäischen Ruf, wie die für das Ausland ausgeführten Dekorationsentwürfe der Ausstellung hinreichend beweisen. Brioschi, Burghart und Kautsky haben die Intentionen des genialen **Lehmann**, des Altmeisters der Wiener Theatermalerei, in steter Steigerung der künstlerischen Durchbildung glücklich weitergeführt und, wie ja aller Welt bekannt, namentlich für unsere Opernbühne wahre Meisterwerke von Scenenbildern geschaffen. Ein neues Feld eröffnet sich ihrer Thätigkeit nun wieder in der Ausstattung des neuen Schauspielhauses, für welches wir bereits eine namhafte Anzahl von Entwürfen ausgestellt finden. Von der an tausend Stück zählenden Sammlung ist gegenwärtig beiläufig der vierte Teil ausgestellt; das übrige kann wegen Raummangels erst später durch Wechsel zur Exposition gelangen. Auf einzelnes einzugehen, ist bei der Fülle des Gebotenen hier nicht möglich. Durch alle Bilder weht ein frischer malerischer Zug, und so reich und üppig mitunter die Motive sind, sie fallen bei aller Farbenpracht nicht aus der Stimmung. Freilich kommt für den Effekt auf der Bühne dann noch die künstliche Beleuchtung hinzu, um das Scenenbild der jeweiligen Situation anzupassen. Immerhin aber sind die Entwürfe, wie sie hier ausgestellt, von hohem Interesse, sowohl in künstlerischer Hinsicht, als auch in Bezug auf die verschiedenen technischen Mittel, mit denen das Bühnenbild hergestellt wird.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Als eine Seltenheit unter den heutigen Verhältnissen überrascht uns ein wirklich historisches Gemälde, wie E. R. **Liska**'s „Hagar und Ismael", sehr angenehm; hat doch der Künstler die furchtbar ernste Scene in großen Zügen wiedergegeben. Um die arme Mutter, die den zum Tod erschöpften Sohn auf ein Leinen gebettet hat und stumm den Himmel um Hilfe anfleht, dehnt sich endlos und grauenvoll die Wüste aus, und am fernen Horizonte steigt unheimlich ein rotglühender Feuerball herauf. Dieser ergreifenden Situation gegenüber verzichte ich gerne darauf, gewissen Bedenken gegen die Zeichnung und dem Zweifel Ausdruck zu geben, ob wir die Sonne oder den Mond vor uns sehen.— Der Wert von **Bredts** „Türkischen Frauen" liegt zumeist auf der koloristischen Seite: das Fleisch der fast nackten jungen und schönen Frauen ist mit staunenswerter Virtuosität gemalt. — Einen überaus glücklichen Griff hat Mathias **Schmid** mit seiner „Rettung" gethan. Auf dem schmalen Vorsprung einer jäh abstürzenden Felswand liegt ein junges Tiroler Mädchen wie leblos hingestreckt. Ihre über die Wand herabhängende Rechte hält noch krampfhaft einen Busch eben gepflücktes Edelweiß, und unter ihrem schwarzen Haar, dessen Flechten sich abgelöst, rieselt rotes Blut hervor. Unter der Gewalt des Sturzes haben sich die Haken des Mieders gelöst und lassen den vollen Busen hervorquellen. Sie hat des Erwerbes halber die seltene Alpenpflanze von der Höhe herabgeholt, und nur ein Latschenstrunk, der sich in ihren Rock eingehakt, hat sie vor dem Sturz in die unendliche Tiefe bewahrt. Aber schon naht der Retter. Ein junger Bursche sucht, an einem Seile von oben herabgelassen, mit den mit Steigeisen bewaffneten Füßen Schritt für Schritt Halt zu gewinnen. Trotz seiner tiefen Erschütterung hat ihn aber Entschlossenheit und Vorsicht nicht einen Augenblick verlassen, er wird das hübsche Kind retten trotz der dunklen Wetterwolke, welche über der Tiefe hängt und die Berge einhüllt. Es ist ein einfaches und doch hochtragisches Element, das der Künstler mit gewaltiger Kraft zur Darstellung gebracht hat. — **Schaumann** machte mit glücklichem Humor die „Wahlagitation" zum Gegenstande eines wirksamen und anziehenden Bildchens, in welchem wir einen Sozialdemokraten mit blutroter Halsbinde und einen katholischen Geistlichen in der schwarzen Soutane wenige Schritte von einander entfernt für ihre politische Überzeugung werben sehen. — Im Gebiete der Bildnismalerei haben sich R. **Wimmer** und die Gräfin Marie **Kalkreuth** rühmlich hervorgethan. — Von allen Kunstzweigen ermöglicht kein anderer die Schnell- und Massenproduktion in solchem Grade, wie die Landschaftsmalerei. Tief aber bleibt es zu bedauern, wenn sich auch Künstler von hervorragender Begabung dieser Produktionsweise ergeben. So macht J. **Wengleins** „Isarthal bei Baierbrunn" den Eindruck eines nur halbfertigen Bildes. Ohne Pietät für die Natur giebt es keine wahre Kunst, sondern nur ein Kunsthandwerk; diese Pietät aber scheint nachgerade auch den bestgerühmten Künstlern abhanden zu kommen. Höher als das genannte Bild möchte ich desselben Künstlers „Kalksteinsammlerinnen im Isarbett bei Tölz" stellen, obwohl in der Staffage ein gewisses Behagen an dem Unschönen zu Tage tritt. Angesichts der schwachen Durchbildung eines koloristisch sehr wirksamen „Mondaufganges" von **Willroider** muß man fürchten, daß auch dieser hochbegabte Künstler sich der Schnellmalerei ergiebt.

x.— **Projekt einer kunstgewerblichen Ausstellung in Berlin.** Zum Zweck der Vorbereitung einer deutsch-österreichischen **Ausstellung für Kunstgewerbe und dekorative Kunst** in **Berlin** im Jahre 1885, hat sich vor kurzem ein Komité gebildet, welches sich, unter dem Vorsitze des **Herzogs von Ratibor**, aus Notabilitäten auf dem Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes zusammensetzt. Dasselbe hat bereits eine Eingabe an den Reichskanzler gemacht, um sich der Unterstützung des Staates zu versichern. Als Ausstellungslokal soll das Gebäude und Terrain der Hygieine-Ausstellung benutzt werden.

— x. **Die nordische Kunstausstellung in Kopenhagen**, in welcher Dänemark mit 430, Norwegen mit 89, Schweden mit 152 und Finnland mit 69 Arbeiten vertreten sind, wurde am 2. Juli im Beisein der königlichen Familie durch eine von Niels Gade komponirte Festkantate und durch eine Ansprache Meldahls, des Direktors der Kunstakademie, feierlich eröffnet.

Sn. **Raffael-Ausstellung in München.** Der Dresdener Kunsthändler Adolf Gutbier hat im Auftrage der Münchener Künstlergenossenschaft eine Raffael-Ausstellung im Kunstausstellungsgebäude veranstaltet, auf welche wir nicht verfehlen, die Besucher der internationalen Kunstausstellung aufmerksam zu machen. Der Katalog umfaßt nicht weniger als 605 Nummern in systematischer Anordnung und gewährt einen Überblick über die gesamte künstlerische Thätigkeit des Urbinaten, soweit sie durch Reproduktionen in Stich und Photographie illustrirt werden kann.

Fy. **Alfred von Reumont** hat aus Anlaß seines fünfzigjährigen Doktorjubiläums den kunsthistorischen und archäologischen Teil seiner Bibliothek mit den dazugehörigen Kupfer- und Galeriewerken der Stadt **Aachen** vermacht und den Wunsch ausgesprochen, die Schenkung möge als eine besondere Abteilung dem städtischen Museum einverleibt werden. Die Sammlung besteht vorzugsweise aus Werken über italienische Kunst, von denen manche diesseits der Alpen nicht häufig vorkommen, andere überhaupt nie in den Buchhandel gekommen sind, sodann aus archäologischen und architektonischen Werken. Das Stadtverordnetenkollegium hat die Schenkung dankend angenommen und beschlossen, der betreffenden Abteilung des Museums den Namen des Gebers beizulegen.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Professor V. **Tilgner** ist gegenwärtig mit der Ausführung einiger Figuren für das neue Hoftheater beschäftigt. Es sind: Falstaff, Phädra, Richter von Zalamea und Hans Wurst, welche der Künstler für die Logeneingänge im Parterre überlebensgroß auszuführen

hat. Das Thonmodell der Phädra in halber Größe der Ausführung ist nahezu vollendet und stellt des Theseus Tochter in dem Momente dar, wie sie (von Hippolytos verschmäht) den Busen entblößt und dem Geliebten das Schwert reicht, um sich töten zu lassen. Die Figur ist lebhaft bewegt und sehr ausdrucksvoll. An der Vorderseite der Plinthe soll ein kleines, noch nicht ausgeführtes Relief den Hippolytos darstellen, wie er von seinen Pferden geschleift wird. Falstaff ist erst in einem kleinen, aber vielversprechenden Entwurfe fertig. — Sehr lebensvoll sind ferner einige Porträtbüsten, welche Tilgner in letzter Zeit modellirt hat. Einige davon sind polychromirt. Neben diesen Arbeiten finden wir im Atelier noch einige im Privatauftrage entworfene Kindergruppen, unter denen eine mit dem jungen Bacchus hervorzuheben ist. Der jugendliche Gott, ein reizender Putto, sitzt, den Thyrsus schwingend, auf einem Bock, der von Amor geleitet wird. Zwei trunkene Putten bilden das Gefolge. Das Gipsmodell ist nahezu vollendet. Sehr weit fortgeschritten finden wir die Arbeiten für das Bassin vor der kaiserlichen Villa in Ischl, dessen Ausschmückung wir schon im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift als im Entstehen begriffen erwähnt haben. Die weit überlebensgroßen Kinderfiguren werden gegenwärtig in Stein ausgeführt. Dasselbe geschieht mit der für das naturhistorische Hofmuseum bestimmten Kolossalbüste Weyprechts.

Rgt. **Münchener Künstlerhaus.** München wird also endlich auch sein Künstlerhaus erhalten. Den Bemühungen des jetzigen Vorstandes der hiesigen Künstlergenossenschaft, Herrn Ferdinand v. Miller jun., ist es gelungen, die Sache dahin zu fördern, daß er der Generalversammlung der genannten Genossenschaft einen Vertrag vorlegen konnte, inhaltlich dessen diese, mit allerhöchster Bewilligung S. M. des Königs, das zwischen dem Hôtel Leinfelder und der Herzog Maxburgstraße gelegene Grundstück von dem Staatsärar käuflich erwirbt. Die Kaufsbedingungen sind überraschend günstige und für die Genossenschaft unschwer zu erfüllen. Natürlich ermächtigte die Generalversammlung Herrn v. Miller einstimmig zur Unterzeichnung des bezüglichen Vertrages, brachte dem erhabenen Protektor der Kunst, König Ludwig II., eine dreifache enthusiastische Huldigung dar und schloß den in den Annalen der Münchener Kunst so hochbedeutenden Abend mit einem begeisterten Hoch auf Herrn v. Miller, dessen energischer Initiative und Mühewaltung die endliche Durchführung eines seit vielen Jahrzehnten gehegten Lieblingsplanes ermöglichte.

J. E. **Die Vorhalle des Pantheons in Rom** steht seit dem 25. Juni ganz frei da in ihrer ursprünglichen Form. Die hohen Eisengitter, welche die Säulen unter sich verbanden, um in neuester Zeit die Vorhalle nur durch eine Gitterthür zugänglich zu machen, sind gefallen. Der Anblick ist dadurch ein ganz anderer und viel großartigerer geworden. Ein kleines, niedriges neues Gitter zieht sich jetzt einige Meter vor der Front hin, wodurch der Zweck des früheren Gitters ebensogut aber ohne Verunzierung der schönen Linien des Vorbaues erreicht wird.

J. E. **Die römische Kunstausstellung** wurde während ihrer ganzen Dauer von 170000 Personen besucht. Das Eintrittsgeld, welches je nach den Tagen wechselte und zwischen 50 Cent. und 2 Frcs. schwankte, beläuft sich auf 130000 Lire. Verkauft wurde während der Ausstellung für 780000 Lire, nämlich an Bildern für 340000 Lire; Skulpturen für 93000; an Gegenständen der Kunstindustrie für 347000 Lire. Vor Schluß hat der Unterrichtsminister zur Erschöpfung des ihm gewährten Fonds von 220000 Lire noch 173000 Lire zu Ankäufen verwendet, so daß sich die Gesamteinnahme für verkaufte Gegenstände auf 953000 Lire beläuft. König Humbert figurirt unter den Käufern mit 46000 Lire.

∴ **Für die Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses** hat der Bildhauer Julius Franz das Modell zur Kolossalbüste des Generalfeldmarschalls von Schöning vollendet. Dem Künstler hat hierbei die lebensgroße Statue Schönings in der Kirche zu Tamsel bei Küstrin, ein Werk Andreas Schlüters, zum Vorbilde gedient. Schöning war 1684 Gouverneur von Berlin, und befehligte als Feldmarschall 1688 und 1689 die brandenburgischen Truppen gegen die Franzosen am Niederrhein.

Rgt. **Das Nationaldenkmal auf dem Niederwald.** Nach vierjähriger angestrengter Arbeit ist das Kolossalstandbild der Germania, in welchem das Nationaldenkmal auf dem Niederwalde seinen Abschluß findet, im Guße vollendet. — Obwohl die Statue in viele Teile zerlegt wird, bietet der Transport doch immer noch viele Schwierigkeiten, und man fürchtete eine Zeit lang, denselben auf den Landstraßen bewerkstelligen zu müssen, was viel Zeit in Anspruch genommen hätte. Schließlich ward aber durch das dankenswerte Entgegenkommen der bayerischen und hessischen Bahnverwaltungen doch der Transport auf den Eisenbahnen ermöglicht. Demselben ging eine Probefahrt mit einem Lattengerüste von 15 Fuß Breite zu 18 Fuß Höhe voraus, welche ersehen ließ, daß die Lechbrücke zwischen Hochzoll und Augsburg für diesen Transport zu schmal gewesen wäre, weshalb der Umweg über Kaufering und Buchloe eingeschlagen werden muß. Auch die Augsburger Bahnhofhallen sind zu schmal und müssen deshalb die Gasarme rechts und links abgenommen werden.

S. **Archäologische Gesellschaft zu Berlin.** Sitzung vom 5. Juni. Der Vorsitzende teilt den Austritt des Herrn Müllenhoff mit und legt an neu eingegangenen Schriften vor: Heuzey, Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre; Fr. Koepp, De Gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu (Bonner Dissertation); J. Waßner, De heroum apud Graecos cultu (Kieler Dissertation); A. Hauser, Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens; L. von Urlichs, Pergamenische Inschriften; Pervanoglu, Delle Colonie Greche sulle coste dell' Illirio; E. Schiaparelli, Il libro dei funerali degli antichi Egiziani; ders., Le migrazioni degli antichi popoli dell' Asia minore; Schliemann, Orchomenos, übersetzt von seiner Frau; Atti della r. Accad. delle scienze di Torino XVIII, 1. 2; Atti della r. Accad. dei Lincei VII, 9. 10. — Herr Robert bespricht eine Anzahl von Sarkophag-Reliefs und äußert u. a. die Vermutung, daß die beiden in Villa Albani (Zoega II, 55) und im Berliner Museum befindlichen Sarkophagdeckel, welche bisher bald auf Achill und Memnon, bald auf Aeneas und Turnus gedeutet wurden, den Wechselmord des Eteokles und Polyneikes darstellen möchten. Derselbe legt den Papierabdruck eines von Dr. Johannes Schmidt entdeckten Kindersarkophages mit der Darstellung des Hylasraubes vor. — Herr Mommsen legt die Photographie der in der vorigen Sitzung von ihm erwähnten neugefundenen Inschrift vor, durch welche die Lage von Zama festgestellt wird. Er bespricht sodann unter Vorlage einer Photographie eine andere Inschrift, welche die versifizirte Biographie eines vom Tagelöhner zum Decurionat und zur Quinquennalität gelangten Afrikaners enthält und besonders deshalb von Interesse ist, weil sie nicht in Steinsondern Buchschrift geschrieben, also einer Handschrift des dritten Jahrhunderts gleichzustellen ist. — Herr Curtius berichtet über den Fortgang der Restauration der beiden Giebelgruppen des Zeustempels von Olympia, von denen jetzt die des östlichen Giebels durch Herrn Bildhauer Grüttner in Originalgröße ausgeführt wird. Dann erörtert er an den im Saal aufgestellten Giebelmodellen einige für die griechische Kunstgeschichte besonders wichtige Punkte. Erstens die Gesetze der plastischen Symmetrie, wie sie sich zeigt in dem Verhältnis von Giebel zu Giebel (wobei einige Thatsachen auf eine Vermehrung der ursprünglichen Figurenzahl schließen lassen), und von einer Giebelhälfte zur andern: strenge Responsion von Figur mit Figur, von Gruppe mit Gruppe, daneben das Bestreben, die Strenge der Responsion zu mildern und eine Mannigfaltigkeit von Motiven einzuführen. Zweitens weist der Vortragende auf die Kunstgesetze hin, die sich aus dem Standort der Figuren ergeben (Proportionen, Kopfneigung), und geht dann ausführlich auf die Analogien ein, welche zwischen den Giebelgruppen und den gleichzeitigen Werken der Malerei, wie sie uns in den rotfigurigen Vasenbildern des strengeren Stiles vor Augen treten, bestehen: dieselben Gruppirungen, dieselben Typen, dieselben Formen der Gebärdensprache finden sich hier wie dort, eine Übereinstimmung, welche auf dem Einfluß der durch Polygnot zur Entfaltung gekommenen Megalographie beruht. Besonders fühlbar ist das Ethos des Polygnot im Ostgiebel. Trotzdem ist man nicht berechtigt, die Komposition der Giebelgruppen im ganzen malerisch zu nennen. Sie zeigen unter Einwirkung sehr verschiedener Faktoren die gärende Bewegung der griechischen Plastik in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts; ihr unmittelbarer Zusammenhang mit der attischen Kunst tritt immer deutlicher zu Tage,

und es fehlt nicht an Zeugnissen dafür, daß schon in der Zeit des Kalamis die monumentale Plastik Athens auch außerhalb Attikas vorbildlich und maßgebend gewesen sei.

Sn. **Aus Aachen.** Bei dem am 29. Juni in einer chemischen Fabrik ausgebrochenen Brande stand das Rathaus mit seinen Kunstschätzen in großer Gefahr, ein Raub der Flammen zu werden. Die Türme des Gebäudes wurden vom Feuer ergriffen und stürzten ein. Zum Glück hielten die Gewölbe des Kaisersaales stand, so daß die Rethelschen Fresken unverletzt blieben.

Vom Kunstmarkt.

— x. **Der Kunstnachlaß E. Neureuthers** wird am 23. Juli von der Montmorillon'schen Kunsthandlung in München (Karlstraße 21) versteigert werden. Der Katalog weist 949 Nummern auf, zum großen Teil Radirungen und Stiche alter und neuer Meister, ferner Zeichnungen, Aquarelle und Skizzen, endlich Porträts von Schiller und Goethe und je ein eigenhändig geschriebener Brief dieser beiden Dichter.

Fy. **Die reichhaltige Sammlung auf Schloß Altmeersburg** am Bodensee, welche der jüngst verstorbene Besitzer Carl Mayer v. Mayerfels gesammelt hatte, soll am 16. August und den folgenden Tagen an dem genannten Orte zur Versteigerung kommen. Sie besteht aus einer großen Anzahl Rüstungen, Schwerter, Hellebarden und überhaupt Waffen, dann Krügen, Gläsern, kirchlichen und profanen Gefäßen, Gold- und Silberschmuckgegenständen, Möbeln, Glasmalereien, Gemälden, alten seltenen Siegelstöcken, sowie aus einer großen Bibliothek, in welcher sich besonders seltene kostbare Werke über Wappenkunde befinden.

Zeitschriften.

The Academy. No. 580—582.

The Verlat Exhibition. Von Cosmo Monkhouse. — The drawings by the late R. P. Leitch. — The Egypt exploration fund. — „Apollo and Marsyas" of Raphael. Von William Mercer. — French artists at the Dudley exhibition. — Paintings on china. — Leonardo da Vinci and the duke of Mantua. Von J. P. Richter. — A Painters commentary of Dante. Von F. E. Cheyne. — Italian art in the National Gallery. Von Cosmo Monkhouse. — Minor exhibitions.

L'Art. No. 442 u. 443.

Les dessins à la plume. Von E. del Monte. — Salon de 1883. Von G. Dargenty. — Les origines do l'art dans l'antiquité. Von Emile Soldi. — Les Sculptures de Pergame au Musée de Berlin. Von Maxime Collignon. (Mit Abbild.) — Un voyage artistique au pays basque. Von O. Lacroix. (Mit Abbild.)

Herr Karabacek und die Tapisserie de haute lisse.

Wir erhalten die nachfolgende Zuschrift:

Verehrliche Redaktion!

In Nummer 34 Ihrer „Kunst-Chronik" wird, allerdings in einer durch die maßvolle Haltung Ihres Blattes vorgezeichneten Form, auf eine von dem Wiener Orientalisten Herrn Karabacek in den beleidigendsten Ausdrücken gegen mich geschleuderte Anklage angespielt. — Ich hätte die Anklage nur eines verächtlichen Stillschweigens gewürdigt, wenn sie nicht in auffälliger Absichtlichkeit in mehreren periodischen Blättern wiederholt worden wäre. Die Sache ist in Kürze folgende:

In seinem Werke, „Die persische Nadelmalerei Susandschird", dessen ich in meinem kleinen Versuche: La Tapisserie, mehrfach Erwähnung gethan, hat uns Herr Karabacek bekanntlich mitgeteilt, daß sich in der Sammlung des Herrn Graf ein Teppich aus dem 14. (ich sage: vierzehnten) Jahrhundert unserer Zeitrechnung (S. 133) befinde und daß derselbe die Uranfänge, die Grundprinzipien jener Technik darlege, welche in Europa unter die Bezeichnung tapisserie de haute lisse berühmt geworden.

Geblendet von dieser seiner Entdeckung, die nach der Ansicht des Herrn Karabacek die ganze Archäologie umgestalten muß, versucht er zu beweisen, daß die Teppichweberei mit aufrechtstehendem Kettenbaum eine morgenländische Erfindung und in Frankreich im Jahre 1148—1149 (S. 98) eingeführt worden sei. Unglücklicherweise versäumt der Verfasser die Gelegenheit, uns den Tag und die Stunde dieser ersten Nachahmung anzugeben. Herr Karabacek geht dann mit der ganzen Befangenheit eines Fachgelehrten, der einen seinen Studien fernliegenden Gegenstand behandelt, noch weiter und meint der Erste zu sein, welcher der Welt nachweist, daß diese Kunsttechnik keine französische, geschweige denn eine Pariser Erfindung sei, wie wir Franzosen, nach dieses Gelehrten Überzeugung, uns noch immer einbilden.*)

Schließlich beschuldigt er mich in einem Tone, den ich nicht näher bezeichnen will, mir diese seine Entdeckung zugeeignet zu haben, ohne ihn auch nur zu nennen, folglich eines wissenschaftlichen Diebstahls. Das nimmt sich wirklich so aus, als ob all die Thatsachen und urkundlichen Belege, welche ich seit zehn Jahren zur Geschichte der Teppichweberei beigesteuert, mich nicht befähigten, meine eigenen Ansichten auszusprechen, ohne an die des Herr Karabacek zu rühren.

Die betreffende Frage ist in der That verwickelter, führt viel weiter, als dieser Gelehrte ahnt, der auf dem Felde der orientalischen Philologie vielleicht seinen Mann stellt, dessen archäologische Kenntnisse jedoch blutjung sind.

Herr Karabacek scheint gar nicht zu wissen, daß die erst in der neuesten Zeit aufgestellte Behauptung, die tapisserie de haute lisse sei im Jahre 1302, und zwar in Paris, erfunden worden, bei uns gründlich widerlegt wurde, ganz besonders durch eine 1879 erschienene Arbeit. Selbstverständlich habe ich das Meinige zur Abweisung dieses Irrtums beigetragen und mich dabei auf Gründe gestützt, deren Vaterschaft Herr Karabacek hoffentlich nicht für sich in Anspruch nimmt.

Diese meine Gründe waren folgende: Schon viele Jahrhunderte früher als von Susandschird und den Persern, für die Herr Karabacek nun eintritt, auch nur gesprochen wurde, bedienten sich die Ägypter, wie ich es in meinem „Versuch" nachgewiesen (S. 17, 18) eines Webstuhls, der ganz und gar dem zur Verfertigung der Hautelisse gebräuchlichen glich. Dann kommt die Reihe an die Griechen, wo ich, nach Conze, auf den Webstuhl Penelope's hinwies, wie ihn uns die Bemalung einer Vase aus dem fünften oder vierten Jahrhundert vor Christi Geburt zeigt, und ich veröffentlichte, nach Stephani, Muster von Hautelisse, die ohngefähr derselben Epoche angehören; Muster, von deren Vervielfältigung Herr Karabacek sogar im Jahre 1881 noch keine Ahnung hatte. Auch bezüglich der Römer gelang es mir, dank der Beschreibung, die Ovid von den Webstühlen Minerva's und Arachne's liefert, die Verwendung der Webstühle mit aufrechtem Kettenbaum nachzuweisen, so daß, um dieses kleine Kapitel zu schließen, Herr Karabacek nur geneigtest anzugeben braucht, welchen Seiten seines Werkes ich diese Belehrungen verdanke.

Nun kommen wir zu den Tapeten aus der Zeit des Mittelalters. Da führe ich eine Reihe abendländischer Teppiche an, die samt und sonders weiter als auf das Jahr der angeblichen Erfindung der Hautelisse 1302, zurückreichen. Diese Daten nicht benutzt, nicht angeführt zu haben, muß in den Augen der Wissenschaft Herrn Karabacek als eine um so unverzeihlichere Unterlassungssünde angerechnet werden, als die von mir zusammengestellten Kunstwerke sich in Deutschland befinden: die Tapisserie von St. Gereon, die im Dome zu Halberstadt, und jene zu Quedlinburg. Seither hat Herr Karabacek allerdings die abendländische Herkunft des Teppichs von St. Gereon gegen M. A. Darcel, auf den ich mich berief, bestritten und, was ebenfalls ausdrücklich bemerkt sei, gegen Kugler, dem ich folgte, behauptet, der Teppich von Quedlinburg sei eben kein eigentlicher Teppich. Aber auf derartige Meinungsverschiedenheiten kommt es hier nicht an. Ob ich mit meinen Behauptungen recht oder unrecht habe, auch dies soll hier nicht ausgetragen werden; es handelt sich einzig und allein darum zu entscheiden, ob Herr Karabacek sich nicht schlechterdings geirrt hat (um nicht mehr zu sagen), indem er mich in seiner Weise angriff. Noch einmal: was brauchte ich mich auf seinen „Susandschird" zu berufen, nachdem ich in meinen Schriften mehrere weiter zurückgehende Gründe und Thatsachen, die ihm fremd sind, die ich demnach sicherlich nicht ihm verdanke, gesammelt und veröffentlicht habe?

Wie soll ich weiter den Ansprüchen des Herrn K. in Bezug auf die kühne Hypothese, die Kreuzfahrer hätten die Hautelisse aus dem Morgenlande mitgebracht, gerecht werden? Wenn Herr K. sich nochmals die Mühe geben wollte, meine Einleitung zur Geschichte der Teppichweberei in Italien zu lesen,

*) In seinem „Katalog der Th. Graf'schen Funde in Ägypten" S. 45, drückt sich Herr K. noch ungebundener aus: „.. zerstören endgiltig den Wahn der Franzosen, welche sich die Erfindung dieser Kunst im 13. Jahrhundert beigelegt."

welche 1878, also drei Jahre vor seinem „Susandschird", erschienen, würde er (S. 5) eine Reihe ausgezeichneter Männer aufgeführt finden, nach welchen Italien das Geheimnis der Hautelisse den Kreuzfahrern verdanken soll. Ich habe diese Ansicht eben nur in dem auf Italien Bezüglichen bekämpft, da es keinem Zweifel unterliegt, daß die Italiener diesen Kunstzweig von den Franzosen und Flamändern entlehnt haben. Man könnte übrigens mehr als zwanzig Schriftsteller namhaft machen, die sich eingehend mit dem in Rede stehenden Einfluß der Kreuzzüge auf die Einführung und Verbreitung der Hautelisse im Abendlande beschäftigt. In der Kunstwissenschaft giebt es kaum einen noch breiter getretenen Gemeinplatz; nur Herr Karabacek ist nie in diese Gegend gelangt.

Nachdem ich somit nachgewiesen, wie wenig ernst die unbegreiflichen Behauptungen des Herrn Karabacek zu nehmen sind, müßte ich, um das ganze Gebaren meines Gegners scharf zu umreißen, nur noch einen Strich hinzuzufügen: er schöpft ohne den geringsten Anstand aus meiner kleinen Schrift, nennt mich jedoch nur in der letzten, ehrenrührigen Note seines Werkes.

Doch genug, denn ich erscheine nur dann gerne vor den Lesern, wenn es sich um Fragen handelt, die geeignet sind, den Fortschritt der Wissenschaft zu fördern, nicht aber in persönlichen Angelegenheiten. Dennoch möchte ich zu gunsten der in Vorbereitung begriffenen zweiten Auflage meines „Versuches" die geehrte Redaktion um die Erlaubnis angehen, an dieser Stelle alle Mitarbeiter und Leser der Zeitschrift für bildende Kunst, die den einschlägigen Fragen ihre Aufmerksamkeit, ihre Forschungen widmen, dringend einzuladen, mich auf irgendwelche neue Beiträge zur geschichtlichen Entwickelung dieser Kunsttechnik (haute lisse) aufmerksam zu machen. Ich werde, meiner Gewohnheit gemäß, jede Mitteilung dankbar aufnehmen, und das Verdienst ihres Urhebers namentlich anerkennen. Hierauf mögen sich alle verlassen — selbst Herr Karabacek.

Genehmigen Sie 2c. 2c. Eugène Müntz.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

26. Juli



Nr. 39.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

☛ Kunstchronik Nr. 40 erscheint am 9. August. ☚

Heinrich Freiherr von Ferstel †.

Der unerbittliche Tod hat wieder einen der besten Männer plötzlich aus unserer Mitte fortgerissen: Heinrich Freiherr von Ferstel, der Schöpfer der Wiener Votivkirche, des Österreichischen Museums, der neuen Universität und so mancher anderen architektonischen Zierden der Kaiserstadt, ist am 14. d. M. im Alter von 55 Jahren einem akut aufgetretenen Lungenleiden erlegen. Die Kunde von diesem erschütternden Ereignisse wird weit über die Grenzen Österreichs hinaus bei allen Freunden der Kunst schmerzliche Teilnahme gefunden haben. Für Wien bedeutet dasselbe einen der schwersten Verluste, von denen sein ohnedies mannigfach bedrohtes Kunstleben heimgesucht werden konnte.

Es ist nicht das glänzende Schaffen allein, nicht die stolze Reihe seiner den Lesern dieses Blattes wohlbekannten Werke: es ist der ganze Mann in seiner edlen Eigenart, in dem Reichtum und in der Harmonie seiner Fähigkeiten, was uns die Schwere dieses Todesfalles so tief empfinden macht! Ferstel gehörte zu jenen in unserer Zeit immer seltener werdenden Naturen, deren ganzes Wesen, Denken und Empfinden von der Kunst, welcher er sein Leben geweiht, durchglüht und geadelt wurde. Er war Architekt im Sinne jener großen Alten, welche in der Baukunst nicht nur ein vereinzeltes Fach, nicht bloß das veredelte Baugewerbe, sondern jene allumfassende Kunst der Künste erblickten, die mit ihren Segnungen das gesamte Menschenleben zu umfassen, überall heilige Ordnung, Maß und Schönheit zu verbreiten hat.

Durch sein ganzes Leben hindurch läßt sich diese erhabene und zugleich durchaus humane Auffassung seines Berufs verfolgen; auf die Verwirklichung derselben sahen wir ihn unablässig alle die seltenen menschlichen Eigenschaften richten, welche seinen Charakter ausmachten. Von jenen Tagen der Anfänge des neuen Wien, in denen die Probleme eines rationellen Wohnhausbaues die Gemüter beschäftigten, bis herab zu unserer Gegenwart, welcher die Aufgabe zufällt, zu vollenden, was damals begonnen worden ist, in allen Stadien dieses großartigen Entwickelungsprozesses einer modernen Weltstadt hat Ferstel seine Stellung in dem oben angedeuteten Sinne festgehalten. Wie er im Privatbau das Familienhaus betont wissen wollte und als Gründer des reizenden Cottage-Viertels dieser Idee Gestalt verliehen hat: so sollte nach ihm auch die Gesamtheit der Stadt ein einheitlich organisirtes Wesen darstellen, welches nach rationellen Grundsätzen angelegt und verwaltet, nicht willkürlich und chaotisch vegetirt, sondern den Vorschriften der Gesundheitspflege, der Zweckmäßigkeit und der Schönheit entsprechend seine gewaltigen Glieder bewegt und ausbreitet. Noch die letzte Schöpfung, an welcher der Verewigte regen Anteil nahm, die Gründung des neuen Parks auf der „Türkenschanze“, hängt mit dieser Anschauungsweise innig zusammen. „Wollt ihr“ — so sagte Ferstel — „das Jubeljahr der Befreiung Wiens von der Türkengefahr würdig begehen, so verwandelt jene öde Hochebene, von der das deutsche Schwert einst den Türken vertrieb, in eine neue schattige Lustquelle Wiens, von

deren Laubgängen aus unsere Kinder dereinst auf ihre schöne, kunsterfüllte Vaterstadt herabblicken mögen!"

Zu dieser hohen und freien Auffassung seiner Lebensthätigkeit stimmt auch der stilistische Entwickelungsgang, welchen Ferstel als Architekt durchgemacht hat. Seine Anfänge wurzelten in mittelalterlichen Anschauungen, und die strenge Bauhüttenzucht, zu welcher der jugendliche Meister der Votivkirche an der Seite Kranners geführt wurde, ist sicher für sein ganzes Leben ein Segen geworden. Dann aber folgte er dem Zuge des Jahrhunderts zu den Höhen der Renaissance: von Erwin zu Bramante! Des letzteren Geist erfüllt die stolze Ordonnanz seines Hofes der neuen Wiener Universität; und den Namen „Bramante" wählte er als Motto für das schöne Projekt, mit welchem er bei der Konkurrenz für das deutsche Reichstagsgebäude in Berlin als Preisbewerber sich beteiligte: ein Projekt, welches bekanntlich der Programmüberschreitung wegen nicht mit zur Beurteilung kam, aber in den höchsten und maßgebendsten Kreisen der deutschen Reichshauptstadt sich bewundernder Zustimmung zu erfreuen hatte.

Wie weitverzweigt Ferstels Thätigkeit, wie vielseitig sein Einfluß in allen künstlerischen und kunstgelehrten Fragen, wie zahlreich der Kreis seiner Freunde und Verehrer war, ist jedem bekannt, der dem Kunstleben Wiens nahe steht; welcher wahrhaften Popularität sich der Künstler erfreute, davon legte die allgemeine Trauer um seinen frühen Tod und namentlich die großartige Leichenfeier Zeugnis ab, welche Wien seinem verewigten Ehrenbürger am 16. d. M. veranstaltete. Den Gipfelpunkt dieser erhebenden Feier bildete die Einsegnung der Leiche in der Votivkirche. Wer da mit unter der tausendköpfigen Menge war, in welcher kein Stand, keine Korporation, keine Schicht der Bevölkerung unvertreten geblieben, wer den in Rosen gebetteten Sarg emporragen sah zu den lichten, kunsterfüllten Hallen, in denen alles vom hohen Gewölbe bis zu den zierlichen Bodenmustern herab den anmutvollen Geist des dahingeschiedenen Meisters athmet: der mußte sich tief bewegt und zugleich gehoben fühlen in dem Bewußtsein, daß unsere oft materiell gescholtene Zeit doch nicht nur Künstler edelster Art hervorzubringen, zu hegen und würdig zu beschäftigen, daß sie sie auch, wie keine andere, zu schätzen und zu ehren weiß!

Wien. C. v. Lützow.

Hansen-Jubiläum.

Wie sich im Leben Freud' und Leid verketten, das haben wir in Wien tief durchzuempfinden gehabt in diesen Tagen! Dem schmerzlichen Ereignisse, von welchem die obigen Zeilen Kunde geben, ging eine Künstlerfeier voraus, wie sie froher und erhebender nicht gedacht werden kann. Am 13. Juli, einen Tag vor Ferstels Tode, feierte Theophil Hansen in der vollen Frische seiner Kraft den 70. Geburtstag. Noch waren die festlichen Klänge nicht verhallt, als der Trauerflor sich über alle die weiten Kreise senkte, welche soeben noch jubelnd beisammen gewesen waren.

Wir sind es gewohnt, im Wiener Festleben Glanz und Reichtum mit edler und empfindungsvoller Schönheit gepaart zu sehen. Wie hätte dies anders sein können bei der Jubelfeier eines Mannes, welcher lange Jahre hindurch mitgewoben hat an dem modernen Prachtgewande der Kaiserstadt, und dessen Lauterkeit und Humanität aus allen Schichten der Bevölkerung wie aus den Reihen seiner zahlreichen Schüler ihm Verehrer und treu ergebene Freunde warben! Es war ein echtes Künstlerfest und zugleich eine wahre Huldigungsfeier der Freundschaft und Pietät, welche wir mit unserem ewig jugendlichen Altmeister der Architektur begingen.

Schon am Nachmittage des 12. Juli wurde dem Jubilar im Namen seiner Freunde und Verehrer ein Ehrengeschenk überreicht, bestehend in dem von Kundmann modellirten lorbeerumkränzten Bronzereliefbildnis des Gefeierten und einer in eine kostbare Kassette eingeschlossenen Adresse. Nicht minder schön ausgestattete Widmungen überbrachten Deputationen des Professorenkollegiums der k. k. Akademie der bildenden Künste und der Künstlergenossenschaft. Von den bei Hansens Parlamentsbau beschäftigten Werkmeistern und Arbeitern wurde ihm eine vergoldete Quadriga, eine von Pilz modellirte verkleinerte Nachbildung der großen Gruppe dieses Künstlers, dargebracht.

Den Glanzpunkt der Feier am 13. bildeten die Ovationen, welche von den Schülern des Meisters veranstaltet waren. Sie fanden in der schön geschmückten Aula der Akademie statt und bestanden vor allem in der Enthüllung einer von Hans Auer entworfenen, kunstvoll gearbeiteten Gedenktafel mit Hansens Reliefporträt, ebenfalls von Kundmann, und einer Inschrift, welche ihn als den Erbauer der Akademie und langjährigen Lehrer an dieser Kunstanstalt feiert. Begrüßungen seitens der Professoren und Schüler der Akademie leiteten den erhebenden Akt ein, zu welchem die Vertreter des Unterrichtsministeriums und zahlreiche Festgäste sich versammelt hatten. Mit besonderer Freude begrüßte die Versammlung die Kunde, daß Hansen — welchem nach Vollendung des 70. Jahres eigentlich der gesetzmäßige Ruhestand hätte gewährt werden müssen — mit Genehmigung des Ministeriums noch ein weiteres Jahr im Lehramte thätig bleiben wird. Auch von den Schülern der Akademie empfing der Jubilar bei dieser Feier eine prächtig geschmückte Adresse nebst einer von Tautenhayn modellirten Denkmünze.

Kaum hatte der Gefeierte die Aula verlassen, als ihn eine Deputation von Wiener Universitätsprofessoren aufsuchte, um ihm im Namen der philosophischen Fakultät das Ehrendoktordiplom zu überreichen. Gleichzeitig erschien eine Deputation des Ungarischen Ingenieur- und Architektenvereins, welche ihm das Diplom als Ehrenmitglied überbrachte.

Am Nachmittage fand im Kursalon des Stadtparks ein von der Akademie veranstaltetes Festmahl statt, an welchem ungefähr 180 Personen teilnahmen. Die beiden nächsten künstlerischen Kollegen Hansens, Ferstel und Schmidt, fehlten in dem glänzenden Kreise: beide durch Krankheit ferngehalten. Friedrich Schmidt hatte aus Bad Kreuth einen telegraphischen Gruß gesandt; von Ferstel wurde ein an den Jubilar gerichteter Brief verlesen, welchen der Kranke seinem ältesten Sohn in die Feder diktirt hatte: ein rührendes Zeugnis tiefer Anhänglichkeit und zugleich Ferstels künstlerisches Vermächtnis an seinen berühmten Kollegen, in welchem er ihres langjährigen Zusammenstrebens auf der gleichen Bahn gedenkt und den idealen Aufgaben der Architektur beredten Ausdruck verleiht.

Als am darauf folgenden Nachmittage, bei einer auf dem Kahlenberge veranstalteten Nachfeier, ein Dankesgruß an Ferstel abgesendet wurde, — war dieser eben in seiner Villa zu Grinzing, umgeben von den Seinigen, sanft entschlafen!

Wien. C. v. L.

Nekrologe.

Johann Klein †. Wieder griff die rauhe Hand des Todes in die Reihen der österreichischen Künstler. Sie entriß uns einen guten, wackeren Genossen und setzte einem Künstlerstreben voll der tüchtigsten Meisterschaft ein Ziel.

Johann Klein, ein Wiener Kind, war am 7. März 1823 in Alt-Lerchenfeld geboren und hatte sein Talent unter Führichs Leitung an der Wiener Akademie herangebildet, wo er, zu den Besten zählend, die Fügersche goldene Medaille sich erwarb. Das Jahr 1848 traf den begeisterten Jüngling unter den Freiheitskämpfern und im Jahre 1854 widmete er sich dem Lehrberufe durch den Eintritt in den Lehrkörper der k. k. Schottenfelder Oberrealschule. Er blieb aber trotz des anstrengenden Lehrdienstes seiner Kunst getreu und hat in seiner Richtung Epochemachendes geleistet. Er hat durch eifriges Studium der alten Glasmalerei diesen Zweig der Kunsttechnik zu bedeutender Höhe gebracht und durch seine ganz im Geiste der Alten durchgebildeten Schöpfungen vielen altehrwürdigen Domen den langentbehrten stilvollen Schmuck gegeben. Diese seine spezielle Thätigkeit reicht bis ins Jahr 1858 zurück, in welchem er die Kartons zu den Glasfenstern der Stadtkirche in Kempten entwarf. Gleichzeitig bemühte sich Klein, die alte Mosaiktechnik wieder zu Ehren zu bringen; er schmückte die Kapelle des Linzer Doms mit Mosaik, führte diesen Kunstzweig in den Kirchen am Rhein wieder ein und war bei der Wiederherstellung der Mosaiken im Oktogon des Aachener Münsters thätig.

Er entwarf ferner den figürlichen und ornamentalen Schmuck zu der erzbischöflichen Residenzkapelle und zum Residenzpalaste in Czernowitz sowie zur Stadtpfarrkirche zu Bocholt in Westfalen, für welche er auch die Glasmalereien zu 22 Fenstern zeichnete. Die Kirchen Maria im Kapitol und Groß St. Martin in Köln verdanken ihre Ausschmückung und letztere auch ihre Fenstermalereien seiner Hand. Im Jahre 1866 entwarf Klein auf Kaiser Franz Josefs Befehl ein Votivfenster für den Dom in Nancy. Im Jahre 1874 fiel Klein die Aufgabe zu, die alten Wandmalereien im Dome zu Münster zu ergänzen und fünf Fenster für denselben im Stile des 12. Jahrhunderts zu entwerfen. Später — 1877 — führte er für Borken ein großes Seitenportalfenster aus, im Jahre 1878 die Fenster für den Marienchor in der Kirche zu Goch, im Jahre 1879 entwarf Klein die Fenster zur Marienkirche in Stuttgart und jene für den Hochchor des Domes zu Münster. In dieser Zeit war Klein auch damit beschäftigt, die Kirche von Mödling bei Wien mit Glasgemälden zu schmücken.

Aber die großartigste Thätigkeit entwickelte Klein im Verlaufe der letzten Jahre. Es ward ihm der Auftrag zuteil, die noch fehlenden Glasmalereien für den Kölner Dom zu entwerfen — eine Riesenarbeit, welche wohl Kleins Schaffenskraft zum Höchsten spornte, welche aber zu große Anforderungen an seinen schon geschwächten Körper stellte. Er hat im Laufe zweier Jahre der Aufgabe fast vollständig entsprochen — nur ein halbes Fenster konnte er nicht mehr fertig bringen. Gleichzeitig zeichnete er ein Fenster für Havisbeck bei Münster, ein Chorfenster für den Dom in Erfurt und die Fenster für die Kirche St. Lamberti in Münster.

Neben dieser Thätigkeit im großen Stile schuf Klein noch vieles Schöne für andere Zweige kirchlicher Kunst. Von seiner Hand sind die schönen Chorabschlußgitter in der Wiener Votivkirche, das heilige Grab, mehrere Fahnen und Leuchter daselbst. Von ihm wurden ferner in den letzten Jahren ein schönes Reliquiar für die Kreuzpartikel des Stiftes Lilienfeld, sowie Teppiche für St. Stefan und andere Kirchen, Gedenkblätter und selbst Illustrationen zu kirchlichen Publikationen geschaffen. Aus einer früheren Zeit rührt das herrliche Missale romanum her, welches er mit Bildern, Initialen und Randzeichnungen versah.

Durch übermäßige Anstrengung leidend geworden, suchte Klein wiederholt mit Erfolg Kräftigung seiner Gesundheit im Süden. Er kehrte immer wieder frisch zur Arbeit zurück und schuf unermüdlich weiter. Sein heuriger Erholungsausflug war leider der Weg zum Grabe. Wenige Tage nach seiner Abreise von Wien traf Kleins Freunde die Trauerkunde von seinem Tod. Er hatte den Ort, dessen milde Luft ihm Erleichterung bringen sollte, kaum erreicht, als er von allen Leiden erlöst wurde. Er starb am 8. Mai in Venedig, von seiner Familie und von seinen Freunden getrennt, und nur mit Mühe gelang es einem seiner Verehrer und Gönner — dem Prälaten Dr. Marschall — durch Vermittlung seiner dortigen Freunde, die Leiche zu agnosciren und für ein würdiges Begräbnis Vorsorge zu treffen.

Mit Klein ging eine spezielle Richtung eines durch ihn typisch gewordenen Zweiges österreichischer Kunst zu Grabe. Was er im Gebiete der Kleinkunst und der Glasmalerei geschaffen, entströmte einer kunstbegeisterten Seele und einem tiefgläubigen Gemüte. Nie wird ein Griffel in profaner Hand, wenn auch höchste Meisterschaft ihr eigen, der Kunst im Sinne Kleins dienen können, und es kann die Vollendung, welche seine Schöpfungen auszeichnete, in unserer idealarmen und überzeugungsdürftigen Zeit nur selten und nur dann erreicht werden, wenn ein ebenso wahrhaft frommer und gottbegnadeter Künstler diese Bahn betritt.

Kleins Ruhm und mit demselben der Ruhm vaterländischer Kunst drang weit über die Grenzmarken Österreichs hinaus. Seiner künstlerischen Kraft war es möglich, trotz der engen Schranken, in welche ihn sein Lehrberuf bannte, ein mächtiges Schaffen zu entwickeln; hatte sich doch diese Kraft selbst die Bahn bezeichnet und geebnet und das Feld des Wirkens aus Eigenem gebildet!

Wir schieden nur von der irdischen Hülle des edlen Freundes mit dem flammenden Auge und der gottbegeisterten Brust; das Andenken an ihn und an sein treues Streben ist uns tief in die Seele geschrieben, und lange, lange Zeit wird er noch leben in den Herzen all der vielen, welche ihn verehrten und liebten. **Julius Koch.**

Hermann Walde, Kupferstecher und Radirer, der am 3. Juni d. J. im rüstigsten Mannesalter zu München starb, war am 3. Juli 1827 zu Bautzen im Königreiche Sachsen geboren und wurde bei entschieden hervortretender Neigung und Begabung zur Kunst frühzeitig zum Studium derselben bestimmt. Infolgedessen begab er sich nach Dresden und widmete sich dort unter Leitung Thäters der Kupferstechkunst. Als sein Meister im Jahre 1848 nach München übersiedelte, folgte ihm Walde dorthin und verblieb daselbst bis an das Ende seines Lebens. Zu Walde's bedeutendsten Arbeiten gehören fünf Blätter zu Arnolds „Dresdener Galeriewerk", „Der Engel mit der Weltkugel" nach Johann Schraudolph, drei Blätter nach Fresken in der Münchener Basilika des heil. Bonifazius von Heinrich von Heß, ein Blatt nach „Barbarossa's Tod" von Julius Schnorr im Festsaalbau der königlichen Residenz zu München, ein Blatt aus Karl Heinrich Hermanns deutschem Geschichtswerk, das Blatt „Dr. Martin Luther examinirt Kinder" nach Gustav König, das „Bildnis Joh. Wolfgang von Goethe's in seinem 46. Lebensjahre, an einem Tische sitzend", Kniestück nach dem bekannten Aquarellgemälde seines römischen Freundes Johann Heinrich Meyer, drei Blätter Gewandstudien (1851), die „Kreuzabnahme" nach Jos. Anton Fischer, „Der heil. Michael stürzt den Teufel" nach Moritz von Schwind, „Die Mutter Gottes mit dem Kinde" (Radirung) nach demselben Meister und „Das Tischgebet" nach Franz Defregger (Münchener Kunstvereinsblatt). **Carl Albert Regnet.**

J. E. **G. Fabris †.** Am 28. Juni starb in Florenz der Dombaumeister Emilio Fabris, welcher zweimal bei der Preisbewerbung den ersten Preis für den Bau der Fassade von Sta. Maria del Fiore in Florenz davontrug und schließlich mit der Ausführung derselben beauftragt wurde. Wie die alten Baumeister des Florentiner Domes, Giotto, Brunellesco &c. sollte auch Fabris sein Werk nicht vollendet sehen. Der Hauptteil desselben wird erst im Oktober fertig sein. — Emilio Fabris wurde 1808 in Florenz geboren. Er widmete sich zunächst der Aquarellmalerei; erst später ging er zur Architektur über, welche er, hauptsächlich als Stipendiat des Großherzogs von Toscana, mehrere Jahre hindurch in Rom studirte. Mehr als dreißig Jahre hindurch war er Professor der Architektur an der florentinischen Akademie. Gleichzeitig war er lange Zeit Dombaumeister von Sta. Maria del Fiore und Sta. Croce. Sein Werk ist auch die Tribüne, in welche das Meisterwerk Michelangelo's, der „David", gebracht wurde, als man denselben von dem Platze vor dem Palazzo Vecchio entfernte, um ihn gegen Wind und Wetter zu schützen.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

—x. **Internationale Kunstausstellung in München.** Der mit Autorisation des Centralkomité's von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann, herausgegebene illustrirte Katalog der internationalen Kunstausstellung ist soeben ausgegeben. Derselbe ist im Gegensatz zum nichtillustrirten Kataloge nach Sälen geordnet, eine Methode, deren Vorteile auf der Hand liegen. Wer, der roten Führungslinie des vorgehefteten Situationsplanes folgend, mit dem illustrirten Kataloge in der Hand die Ausstellung durchwandert, wird nicht nur die Bildertitel in bequemer Folge finden können, — ein nicht zu unterschätzender Vorzug vor dem nichtillustrirten Kataloge — sondern auch von den eingestreuten Illustrationen reiche Anregung empfangen, die auch beim späteren, vielleicht nach Monaten oder Jahren erfolgenden Durchblättern nicht ausbleiben wird. Der illustrirte Katalog ist ein stattlicher Band von ca. 300 Seiten und enthält etwa 170 zinkographische Illustrationen der bedeutendsten Bilder der Ausstellung in vorzüglicher Reproduktion zum weitaus größten Teile nach den Originalzeichnungen der betr. Künstler.

Sn. **In der Pfarrkirche zu Güstrow** befindet sich eins der herrlichsten Altarwerke niederländischen Ursprungs aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Das innere Feld des mit doppelten Flügeln versehenen Altars und die Innenseite der inneren Flügel sind mit einem Schnitzwerk von der Hand des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman bedeckt. Auf vierzehn Feldern, die von spätgotischem Stabwerk umrahmt und mit baldachinartigen Krönungen versehen sind, stellt es in figurenreichen Kompositionen die Leidensgeschichte Christi dar. Der Name des Meisters ist auf dem Schwerte eines der Kriegsknechte in der Scene der Kreuztragung deutlich eingegraben. Die äußere Seite der inneren Flügel und beide Flächen der äußeren Flügel sind mit Ölgemälden geschmückt, als deren Urheber mit größter Wahrscheinlichkeit Bernaert van Orley anzusehen ist. Die inneren Flügel zeigen einerseits die Verkündigung, andererseits das Martyrium der heil. Katharina, die äußeren Flügel auf der Innenseite in ganzen Figuren die Madonna und die heil. Katharina, auf der Außenseite in gleicher Weise die Apostel Petrus und Paulus; sämtliche Darstellungen sind mit reichem, in der Weise des Patenier behandeltem landschaftlichen Hintergrunde versehen, auf welchem sich Scenen aus der Legende der betreffenden Heiligen abspielen. Dies bisher wenig bekannte Kunstwerk an das Licht der Öffentlichkeit gezogen zu haben, ist das Verdienst des Hofrat Dr. Schlie in Schwerin, auf dessen Veranlassung eine vorzügliche photographische Publikation im Verlage von Opitz & Co. in Güstrow erschienen ist. Dieselbe giebt in neun Blättern das ganze Altarwerk wieder, und wenn noch ein Wunsch in Bezug auf die Art der Publikation auszusprechen wäre, so würde es der sein, daß wenigstens eine oder die andere der Holzschnitzereien in etwas größerem Maßstabe hinzugefügt wäre, damit eine deutlichere Vorstellung von der Ausführung und Behandlung der Figuren hätte ermöglicht werden können. Wir denken später in einem ausführlicheren Aufsatz auf die in hohem Grade interessante und dankenswerte Publikation zurückzukommen.

Kunsthistorisches.

J. E. **Archäologische Funde in Rom.** Am 20. Juni stieß man bei den in der Nähe der Kirche von Sta. Maria sopra Minerva in der Via S. Ignazio aus baulichen Zwecken vorgenommenen Ausgrabungen auf Bruchstücke eines Obelisken aus rotem Granit, welcher jedoch nichts zu thun hat mit dem von dem Professor Maes in der Nähe der Kirche San Luigi dei Francesi gesuchten. Auf allen vier Seiten des gefundenen Bruchstückes befinden sich hieroglyphische Inschriften. Bis jetzt fand man nur die Basis, hofft jedoch auch den Rest noch aufzufinden. Nach den zu Tage gekommenen Bruchstücken würde der Obelisk etwa die Größe des Elefantenobelisken vor der Minervakirche, sowie des ebenfalls in der Nähe vor dem

Pantheon aufgestellten haben. Die Auffindung ägyptischer Altertümer in der Nähe der Minervakirche ist übrigens keine seltene und ist auf den früher dort vorhanden gewesenen Isis- und Serapistempel zurückzuführen. Erst in voriger Woche entdeckte man bei dem Umbau eines Hauses eine Sphinx aus schwarzem Basalt, deren Tatzen allerdings verletzt sind. Dieselbe wurde dem städtischen Museum auf dem Kapitol einverleibt. Zwei andere kleinere Sphinxe wurden an derselben Stelle auf dem Grundstücke eines Herrn Tranquilli, an der Via S. Ignazio Nr. 28, entdeckt. Eine davon kaufte der Baron Baracco. In dem Hofe desselben Hauses trat auch ein Säulenbruchstück mit Darstellungen aus der ägyptischen Geschichte zu Tage. Man sieht in denselben eine Anzahl von Figuren in Basrelief, in reichen Gewändern, welche auf den Priesterstand schließen lassen. Die meisten haben einen geschorenen Kopf, der mit der Krone geschmückt ist. In den Händen tragen sie zu ihrem Kultus gehörende Geräte. Diese Funde gewinnen noch besonders an Wert dadurch, daß auch früher entdeckte wichtige Altertümer aus derselben Gegend stammen. So wurde im Garten der Dominikaner von Santa Maria sopra Minerva unter Alexander VII. im Jahre 1665 der schon oben erwähnte Elefantenobelisk gefunden, ebenso wie jener, welcher jetzt, seit der Zeit Clemens' XI., das Pantheon ziert. Am 24. Juni wurde die zweite Statue einer weiblichen Gottheit ägyptischen Charakters von der Höhe von ungefähr 2 m aufgefunden. Die Archäologen bezeichnen dieselbe mit den Namen Kynokephalos. Andere Marmorblöcke kamen allmählich zum Vorschein in einer Tiefe von ungefähr 4—5 m unmittelbar vor dem kleinen hinteren Eingange zur Kirche Sta. Maria sopra Minerva. Der Ägyptologe Schiaparelli ist aus Florenz in Rom angekommen, um diese Überbleibsel ägyptischer Kultur in Rom näher zu untersuchen. Eine Inschrift weist auf den Pharaonen Nexthorheb hin.

Konkurrenzen.

⁂ **Für den Erweiterungsbau der königlichen Museen in Berlin** ist nunmehr die Konkurrenz durch den Kultusminister von Goßler im „Staatsanzeiger" ausgeschrieben worden. Damit ist also der erste Schritt zur Verwirklichung des großartigen Planes, nach Beseitigung des Packhofes die ganze Museumsinsel den Kunstzwecken dienstbar zu machen, gethan worden. Wie es heißt, ist die Anregung dazu in weiterer Verfolgung der Idee Friedrich Wilhelms IV. vom Kronprinzen ausgegangen. In dem Konkurrenzausschreiben, welches alle deutschen Architekten zur Beteiligung einladet, heißt es u. a.: Ein ausführliches Bauprogramm über das zu erfüllende Raumbedürfnis ꝛc. wird nebst den erforderlichen Zeichnungen auf schriftlichen, an die Generalverwaltung der königlichen Museen zu richtenden Antrag unfrankirt übersandt. Diejenigen Architekten, welche nähere mündliche Auskunft über die Bedürfnisse der königlichen Sammlungen und die jetzt von denselben eingenommenen Räumlichkeiten wünschen, wollen sich unter Angabe der Punkte, deren Erörterung sie begehren, schriftlich bis zum 31. August d. J. bei der Generalverwaltung der königlichen Museen melden. Dieselben werden alsdann zu einer Konferenz eingeladen werden, in welcher die von ihnen zu stellenden Fragen von den Beamten der königlichen Museen thunlichst beantwortet werden sollen. Es werden gefordert: 1. Ein Lagenplan in Metern 1 : 1000, in welchem die einzelnen Bauwerke nur in Umrissen anzudeuten, außerdem aber ihre Beziehungen zu den die Baustelle umgebenden Straßen, Plätzen, Wasserläufen, Brücken ꝛc. klar zu legen und die etwa vorzuschlagenden Änderungen an den Umgebungen darzustellen sind. 2. Zwei Übersichtspläne in Metern 1 : 500, in welchen die Grundrisse je eines der beiden Hauptgeschosse der projektirten Neubauten im Anschlusse an die bezüglichen Hauptgeschosse der bestehenden Bauanlagen darzustellen sind. 3. Die übrigen Grundrisse der Neubauten in Metern 1 : 500. 4. Die nöthigen Ansichten und Durchschnitte dieser Gebäude in Metern 1 : 250. In sämtlichen Zeichnungen sind die Hauptmaße einzuschreiben. 5. Schriftliche Erläuterungen, welche die aus den Zeichnungen nicht unmittelbar ersichtlichen Anordnungen klarlegen und die gewählten Dispositionen begründen. Farbige Darstellungen werden nicht verlangt. Die Konkurrenzbewerbungen sind bis zum 1. Februar 1884, Mittags 12 Uhr, im Bureau der General-Verwaltung der königlichen Museen, Berlin C. abzugeben. Das Preisrichterkollegium besteht aus 5 Museumsbeamten und 6 Architekten.

⁂ **Zur Ausschmückung des Sitzungssaales des ostpreußischen Provinziallandtages in Königsberg** mit einem historischen Gemälde war eine Konkurrenz ausgeschrieben worden, zu welcher man die Maler Bleibtreu in Charlottenburg, Brausewetter und Gräf in Berlin, Scholz in Dresden, Steffeck, Heydeck und Neide in Königsberg eingeladen hatte. Die Jury hat sich für die Ausführung der Skizze des Malers Brausewetter entschieden. Es sind 40000 Mark zur Disposition, von denen der Staat 15000 hergegeben hat.

⁂ **Bei der Konkurrenz um den Neubau des nordischen Museums in Stockholm**, welche am 14. Juli entschieden wurde, sind die ersten Preise von deutschen Architekten gewonnen worden. Der erste Preis von 1500 Kronen wurde dem Architekten W. Manchot in München, der zweite Preis von 1000 Kronen dem Architekten H. Mahrenholz in Berlin, vier weitere Preise den Architekten W. Karlson, Carl Wallentin und J. L. Peterson in Stockholm und J. Benischek in Prag, sowie ein Extrapreis von 1000 Kronen den zu spät eingegangenen Zeichnungen des Architekten Bruno Schmitz in Düsseldorf zuerkannt.

⁂ **Zur Wiederherstellung der Fassade des Mailänder Domes** war vor einiger Zeit eine Konkurrenz ausgeschrieben worden. Dieselbe hat nunmehr das Ergebnis gehabt, daß der Preis dem Entwurfe des Professors Ferrario zuerkannt worden ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **Der Bestand der Nationalgalerie zu London** an Bildern der italienischen Schule hat sich jüngst wieder um zwei bedeutende Werke vermehrt. Das eine ist ein Porträt von Antonello da Messina, neben dem kleinen Salvator mundi, dem frühesten bekannten Werk Antonello's (1465), das einzige Bild, das die Sammlung von dem Meister besitzt. Es zeigt das lebensgroße Brustbild eines Mannes von etwa 40 Jahren, in braunem Rock und roter Mütze, das Haupthaar kurz geschoren, das Gesicht glatt rasirt, — wie es sich von dunklem Hintergrund abhebt. Gegenstand und Art der Ausführung erinnern sofort an den berühmten „Condottiere" der Louvre, doch muß zugestanden werden, daß sowohl in der Trefflichkeit der malerischen Ausführung als in der Energie der Charakterdarstellung das Londoner Bild von dem Pariser in Schatten gestellt wird, — woran übrigens die Individualität des Dargestellten zum Teil mit Schuld trägt. Trotzdem ist es ein treffliches Spezimen vom Können des Meisters in seiner besten Periode, welches an Interesse noch dadurch gewinnt, daß eine alte Tradition darin das Selbstbildnis Antonello's vermutet. Die Brüstung des Vordergrundes mit dem Cartellino des Meisters ist leider weggesägt. Das Bild stammt aus der Sammlung Molfino in Genua. — Die zweite Erwerbung ist ein kleines Bildchen von Mantegna (18½ auf 14½ Zoll), jüngst bei der Auktion aus Blenheim-Palace um 2250 Guineen angekauft. Es stellt, grau in grau gemalt, Delila, die den schlafenden Simson seiner Haare beraubt, unter einem rebenumrankten Olivenbaum dar; daneben eine Fontäne, die ihren Strahl in ein sarkophagähnliches Marmorbecken ergießt, der Hintergrund ist durch eine Wand von rotem Marmor abgeschlossen. In Komposition, Gewandung und technischer Behandlung ahmt es die Darstellungen antiker Reliefs nach und trägt in meisterhafter Zeichnung und Modellirung, sowie in der Breite des Stils durchaus das Gepräge des Meisters. Sowohl in den Dimensionen als auch in der Technik — Grisaille in Tempera auf feiner Leinwand — sowie auch dem Gegenstande und seiner Behandlung nach giebt sich das Bildchen als Pendant des „Urteils Salomonis" im Louvre und gehört mit diesem jener Reihe monochromer Zeichnungen oder vielmehr Bilder Mantegna's an, die schon bei dessen Lebzeiten so sehr gesucht waren und deren Vervielfältigung er zum Teil selbst durch Kupferstich besorgte.

⁂ **Die Kunstgegenstände, welche Prinz Karl von Preußen** den Berliner Museen vermacht hat, sind jetzt im Kunstgewerbemuseum ausgestellt. Dieselben bestehen aus 8 mächtigen Emailgefäßen altchinesischer Arbeit, darunter 2 mannshohe Vasen und 4 Räucherbecken, von denen das eine, aus dem Sommerpalast in Peking stammend, bereits auf der Zeughaus-Ausstellung bewundert wurde. Hierzu kommen

noch vier große Stücke — drei Vasen und eine Büffelfigur — aus dem kostbaren Jade, und eine Sammlung von Kleinodien der Renaissanceperiode, so wie eine kleine Kollektion merovingischen Goldschmucks.

R. **Die Bibliothek der École des beaux-arts in Paris** hat kürzlich von dem Marquis de Varennes eine wertvolle Sammlung Géricault'scher Handzeichnungen zur Anatomie des Menschen und des Pferdes erhalten. Der bekannte Ästhetiker Taine schenkte derselben Bibliothek 72 Handzeichnungen seines Schwiegervaters Alexander Denuelle, teils eigene Kompositionen desselben, teils Studien nach alten Gemälden.

C. v. F. **Raffaels Madonna della Staffa** ist unlängst als Vermächtnis der verstorbenen Kaiserin von Rußland der Petersburger Eremitage einverleibt worden. Das Bildchen war 1870 durch Kaiser Alexander II. von dem Grafen Scipio Conestabile della Staffa um 310000 Frcs. erworben und seiner Gemahlin zum Geschenk gemacht worden. Ein Riß in der Tafel, worauf es gemalt ist, machte kurz darauf dessen Übertragung auf Leinwand nötig, wobei sich, als die erste Untermalung des Bildes zum Vorschein kam, zeigte, daß Raffael der Madonna ursprünglich einen Granatapfel in die Hand gegeben hatte, wonach das Kind seine Hand ausstreckt, und diesen erst bei der definitiven Ausführung mit einem Buch vertauschte. Hiernach wird es nun ganz unzweifelhaft, daß wir in der Handzeichnung der Albertina zu Wien: „Maria, die dem vor ihr sitzenden Jesuskinde einen Granatapfel reicht", den ersten Entwurf zur Madonna della Staffa besitzen. Das Bildchen hat seinen alten, kostbaren Rahmen bewahrt, der, wenn auch nicht nach Angabe Raffaels gefertigt — wie einige wollen, — doch jedenfalls gleichzeitig ist.

*** **Ein Panorama der Schlacht von Gravelotte** ist von den französischen Malern A. de Neuville und E. Detaille für Wien ausgeführt worden, wo es bei der Eröffnung der Elektrizitätsausstellung zum erstenmale gezeigt werden wird.

*** Defreggers **„Waldschmiede"** („Vor'm Aufstand 1809 in Tirol"), welche sich augenblicklich auf der internationalen Kunstausstellung in München befindet, ist für 50000 Mark von der Dresdner Galerie angekauft worden.

*** **Aus dem Nachlasse des Bildhauers E. von Bandel** hat der Hannoversche Kunstverein einige Gipsmodelle, eine lebensgroße Caritas, den König David und ein Relief „Adam und Eva" erworben.

Vermischte Nachrichten.

*** **Die akademische Kunstausstellung in Berlin** hat mit einem Defizit von etwa 30000 Mark abgeschlossen, während bisher stets ein reichlicher Überschuß erzielt worden war, welcher dem zur Unterstützung hilfsbedürftiger Künstler bestimmten, sogen. Kunstausstellungsgelderfonds zu gute kam. Die Ursache des diesjährigen Defizits mag zum Teil an der geringen Bedeutung der Ausstellung, zum größeren Teil an der Entfernung des in Charlottenburg belegenen Polytechnikums liegen, welches seine Probe als provisorisches Kunstausstellungsgebäude sehr schlecht bestanden hat. Während des Monats Juni wurde der Besuch auch durch die große Hitze sehr beeinträchtigt.

*** **Für die vollkommene Freilegung der römischen Thermen in St. Barbara in Trier** hat der deutsche Kaiser aus dem allerhöchsten Dispositionsfonds 10000 Mark bewilligt. Eine gleiche Summe hat zu demselben Zweck die Provinzialverwaltung dem Museum zugewiesen. Die Köln. Ztg. hört, daß diese großen Bewilligungen der persönlichen Verwendung des Kronprinzen zu verdanken sind, welcher bei seinem letzten Aufenthalte in Trier in dieser Ruine eine der interessantesten und lehrreichsten Römerbauten diesseits der Alpen erkannte und ihre Erhaltung für dringend notwendig erklärte.

Fy. **Die namhaften Bereicherungen der Nationalgalerie in London** ließen eine Erweiterung ihrer Räumlichkeiten als notwendiges Bedürfnis empfinden. Diese soll nun, nachdem das Parlament zu diesem Zweck einen Kredit von 66000 Pfund bewilligt hat, in den nächsten vier oder fünf Jahren in der Weise zur Ausführung gelangen, daß an den von E. M. Barry im Jahre 1872 aufgeführten Erweiterungsbau unmittelbar zwei größere Galerien und zwei kleinere Säle angebaut werden. Der bisher zur Verfügung gestandene Hängeraum, von 2660 lauf. Fuß Wandfläche, wird dadurch einen Zuwachs von 958 lauf. Fuß erhalten.

*** **Zum Bau des Reichstagsgebäudes.** Als Baubeamter, welchem neben Paul Wallot die technische und geschäftliche Oberleitung der Bauausführung obliegen soll, ist der Bauinspektor Haeger in Berlin berufen worden.

*** **Das Goethedenkmal in Karlsbad**, ein Werk A. Donndorfs, ist am 5. Juli in der Pupp'schen Allee enthüllt worden. Dasselbe besteht aus einer Büste des Dichters, welche sich auf einem Postamente erhebt, das mit einem Relief: „Die Brunnennymphe bietet dem Dichter den Trank der Gesundheit" geschmückt ist.

*** **Ein Lutherdenkmal** soll nun auch in Berlin errichtet werden. Zu diesem Zwecke hat sich ein Komité gebildet, welches einen Aufruf zu Beiträgen erläßt. Die Sammlungen für das Lutherdenkmal in Eisenach nehmen einen erfreulichen Fortgang.

R. **Ein Curiosum.** Das in Nr. 15 d. J. der Kunst-Chronik besprochene Werk von Chennevières, Dessins du Louvre, hat eine Eigentümlichkeit an sich, welche, tausend gegen eins zu wetten, von niemandem bis jetzt bemerkt worden sein dürfte. In den ersten 43 Lieferungen enthält der Text weder ein qui noch ein que, weil diese Wörtchen dem Verfasser unsympathisch sind! Wer sich für die Sache interessirt, findet einen Brief von Chennevières in der Gazette anecdotique, Année 8, Nr. 8, abgedruckt aus dem Gaulois: „Émancipée des qui, la phrase s'en va légère, leste, sautillante, agaçante, provocante, amusante", sagt er.

Vom Kunstmarkt.

V. V. **Versteigerung Milani.** Die von der Kunsthandlung F. A. C. Prestel geleitete Versteigerung der Milani'schen Sammlung hat am 4. Juni und den darauf folgenden Tagen unter großer Beteiligung von deutschen und außerdeutschen Kunstfreunden und Museen stattgehabt. Das Gesamterträgnis war 168000 Mk. Von einzelnen hervorragenden Werken führen wir hier die Preise an. Die erste Nummer ist die des Kataloges; wenn dieser die Abbildung des Gegenstandes enthält, ist die Nummer durch den Druck ausgezeichnet: **Nr. 26.** Kammbartschlüssel; Schaft mit durchbrochenem Ornament, gotische Einsatzrose, 1010 Mk. **Nr. 31.** Vorlegegabel, in Eisen geschnitten. 16. Jahrh., 1451 Mk. **Nr. 40.** Gotisches Truhenschloß in zwei Feldern mit Heiligen und Maßwerk; französische Arbeit, Anfang des 15. Jahrhs., 3000 Mk. **Nr. 92.** Silbervergoldeter Doppelbecher mit Kelch, aus dem Sechseck konstruirt. Nürnberger Mark- und Meisterzeichen. 16. Jahrh., 2600 Mk. Nr. 94. Silbervergoldete Schale; Rand mit komischen Jagdscenen in H. S. Behams Art gravirt. Nürnberger Mark- und Meisterzeichen. 16. Jahrh., 1580 Mk. Nr. 109. Pax mit niellirten Darstellungen in bronzevergoldeter, durch silberne Voluten gezierter Umrahmung. Florentinische Arbeit. 15. Jahrh., 5420 Mk. Nr. 114. H. Holbeins Totentanz. Erste Ausgabe 1538 (zwei Exemplare vereinigt: das eine fein kolorirt, das andere schwarz), Lederband von Lortic, 1500 Mk. **Nr. 162.** Große Siegburger Schnalle von 1568, Monogramm F. T., 1150 Mk. **Nr. 163.** Großer Hirschvogelkrug mit allegorischen und Porträtfiguren, 2560 Mk. Nr. 176. Kunstschrein mit 13 Flachreliefs in Buchs. 16. Jahrh., 7500 Mk. Nr. 199. Triptychon in vergoldeter Bronze. Kölnische Arbeit. Anfang des 15. Jahrh., 3000 Mk. Nr. 210. Rundes Porträtmedaillon in Buchs (Lienhart Schregl) 1728, 4400 Mk. **Nr. 296.** Dionysos an eine Priapherme gelehnt, mit Traube (von Fröhner: Terres cuites d'Asie mineure 1881 veröffentlicht), 4600 Mk. **Nr. 356.** Zweischneidiges Schwert mit doppeltgeriefter Spitze; Griff verziert, 599 Mk. **Nr. 358.** Etruskischer Helm, 1878 in Innsbruck gefunden, 1005 Mk. Nr. 420. Etruskischer Handspiegel mit der Verjüngung Aesons durch Medea. Veröffentlicht in den Ann. del Inst. arch. in Rom 1879, 2750 Mk. **Nr. 428.** Zwei Fontänenausgüsse: liegende Hunde, 5300 Mk. **Nr. 429.** Sitzende Pantherin mit erhobener verwundeter Tatze (Pourtalès), 6700 Mk. **Nr. 455.** Statuette der schreitenden Minerva (Coll. Gasser, Wien), 1000 Mk. **Nr. 456.** Statuette des Jupiter mit Eichenkranz und Donnerkeil, 1800 Mk. **Nr. 457.** Statuette der Iris-Fortuna mit Füllhorn und Plutos, 1250 Mk. **Nr. 458.** Statuette des Mars, nackt und behelmt (Coll. Paravey), 1200 Mk. **Nr. 459.** Statuette der ruhig stehenden Minerva, die Rechte auf den Speer stützend, 2020 Mk. **Nr. 460.** Statuette des lorbeerbekränzten Apollo; Unterbeine und Füße

fehlen, 1000 Mk. Nr. 461. Statuette des Camillus, 1400 Mk. Nr. 462. Statuette eines Knaben in der Chlamys, 610 Mk. Nr. 463. Statuette eines laufenden Schauspielers (Coll. Nolivos), 2950 Mk. Nr. 464. Maske mit langem Bart und Ziegenohren, mit Band und Epheublättern geschmückt (als Titelblatt abgebildet), 3500 Mk. Nr. 465. Mars victor in Silber, in Mainz gefunden 1850, 601 Mk.

Fy. Londoner Kunstauktion. Mitte Juni wurde in London eine Reihe von französischen Emails des 16. Jahrhunderts, von alten Handzeichnungen und eine kleine Grisaille Mantegna's aus Schloß Blenheim, dem Landsitz des Herzogs von Marlborough, versteigert. Der Mantegna ging nach heftigem Kampf um 2250 Guineen in den Besitz der Nationalgalerie zu London über. Eine Serie architektonischer Handzeichnungen von einem venezianischen Meister des Quattrocento brachte 450 Guineen. Eine interessante Porträtsammlung venezianischer Dogen und Edlen, ursprünglich im Besitz der Buonfigli von Bologna, in vier Bänden, wurde leider zerstückt und um 20—30 Guineen pro Stück in alle Winde zerstreut. Eine schöne flandrische Miniatur der Geburt Christi erzielte 120 G., eine Gruppe kämpfender Reiter, niederländisch, 270 G. Ganz ausnahmsweise hohe Preise wurden für die französischen Emails bezahlt. So brachte eine große ovale Schüssel mit der apokalyptischen Vision Johannis von Jean Court 1040 G., ein Henkelkrug mit dem Triumph des Ceres in farbigem durchscheinenden Email von Susanne de Court 940 G., eine Kreuzigung von Leon. Limousin (bez. 1536), in Farben, trefflich erhalten, 300 G., vier größere Tafeln (10¾ auf 8¼ Zoll) mit den Kardinaltugenden in Grisaille von J. Penicaud d. j., alle bezeichnet, je 100—155 G., eine Tasse in Grisaille mit Gold gehöht, „Die Hochzeit Amors und Psyche's" nach Raffael darstellend, 310 G. — Ein Arbeitstischchen Maria Antoinettens von Riesener, mit Sevresplatten eingelegt, in ciselirtem Ormoulu montirt, wurde zurückgezogen, weil es um den Ausrufungspreis von 6000 Pfund keinen Liebhaber fand. Der Gesamterlös betrug 15484 £ 6 sh.

Fy. Bei der Versteigerung der Sammlung Beurdeley zu Paris, die durch ihren Reichtum an ausgezeichneten Werken der Kleinkunst, insbesondere an Bronzen, Majoliken und Emails, hervorragte und anfangs vorigen Monats zum Verkauf gelangte, wurden für einige der Hauptstücke die folgenden Preise erzielt: Bemalte Wachsbüste Heinrichs IV. natürliche Größe, gleichzeitig, 1250 Frs.; zwei geflügelte knieende Genien, natürliche Größe, Bronzen von Tacca, 11900 Frs.; Bronzereplik der mediceischen Venus, florentinische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, ehedem in der Sammlung Pourtalès, 7760 Frs.; Herkules und Antäus und Raub der Proserpina, italienische Seicentobronzen, 8000 Frs.; ein Paar Feuerböcke, ital. Seicentobronzen, 15000 Frs.; männliche Bronzebüste, ital. Seicentoarbeit 2800 Frs.; Basrelief der Madonna mit Kind, in pietra serena, florent. Arbeit aus der Schule Donatello's vom Ende des 15. Jahrhunderts, 1950 Frs.; drei Robbiareliefs (Madonna mit Kind und zwei Heilige), durch gemeinsamen Sockel verbunden, bez. 1517, 8000 Frs.; zwei römische Imperatorenbüsten in rotem orientalischem Porphyr, ital. Seicentoarbeit, 5500 Frs.; Runde Majolikaschüssel von Fra Xanto (?), 1400 Frs.; runde Majolikaschüssel in polychromem Dekor, aus Urbino, 1300 Frs.; runde Schale mit Fuß, mit der Reliefdarstellung der Geburt Christi, aus Deruta, 3100 Frs.; kleine runde Schüssel (cuppa amatoria) aus Castel Durante, 2950 Frs.; Reliquienschrein in Limousiner Email (13. Jahrh.), 1600 Frs.; Altaraufsatz aus 21 Emailplatten, in Farben mit Goldauftrag auf schwarzem Grunde, von Leon. Limousin, 47000 Frs.; große ovale Schüssel, Emailmalerei in Grisaille auf schwarzem Grunde, von P. Courtois, bez. 1554, 5550 Frs. Der Gesamterlös der Versteigerung betrug 741640 Frs.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Berggruen, Dr. O., Die Gallerie Schack in München. 60 Stiche, Radirungen u. andere Reproductionen nach Gemälden der Gallerie. Fol. XVI u. 134 S. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Mk. 100. —.

Bode, Dr. **Wilh.**, Donatello in Padua. Das Reiterstandbild des Gattamelata und die Skulpturen im Santo. Mit 23 Lichtdrucktafeln. 24 S. Fol. Paris, Rothschild. Mk. 60. —.

Bode, Dr. **Wilh.**, Italienische Portraitsculpturen des 15. Jahrhunderts in den königl. Museen zu Berlin. Mit 8 Tafeln u. 13 in den Text gedruckten Abbildungen. Fol. Berlin, Weidmann. Mk. 50. —.

Bohn, Rich., Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Mit 21 lithogr. Taf. gr. Fol. V u. 40 S. Stuttgart, Spemann. Mk. 75. —.

Drews, M., Anleitung zur Majolikamalerei. 56 S. kl. 8°. Berlin, Schorer. Mk. 2. —.

Fischbach, Friedr., Die Geschichte der Textilkunst. Lex.-8. XXIV u. 258 S. Hanau. Mk. 6. —.

Hauser, A., Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens. Die Restaurirung des Domes zu Spalato. 2 Vorträge. gr. 8. 52 S. Wien, Hölder. Mk. 1. 60.

Hrachowina, Prof. **K.**, Wappenbüchlein für Kunstjünger und Kunsthandwerker. Mit 28 Taf. 4°. 12 S. Wien, Graeser. In Mappe Mk. 4. —.

Jessen, Dr. **P.**, Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Eine kunsthistorische Untersuchung. Mit 8 Taf. in Lichtdruck. gr. 4. III u. 63 S. Berlin, Weidmann. Mk. 10. —.

Katalog, beschreibender, der königl. württembergischen Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale. 1. Abth. Die Reihengräberfunde, bearbeitet von L. Meyer. Mit 20 eingedr. Abbildungen. gr. 8. XVI u. 118 S. Stuttgart, Metzlers Verlag. Mk. 2. 80.

Kekulé, R., Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Mit 2 Doppeltafeln in Lichtdruck und einigen Zinkätzungen. Lex.-8. 47 S. Stuttgart, Spemann. Mk. 4. —.

Kraus, Prof. Dr. **F. Xav.**, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik im Auftrage des kaiserl. Ministeriums f. Elsass-Lothringen herausgegeben. 2. Bd. 2. Abth. Ober-Elsass. Mit 24 eingedr. Holzschnitten u. 12 Taf. in Lichtdruck. gr. 8. S. 225—416. Strassburg, Schmidt. Mk. 5. —.

Kroker, E., Gleichnamige griechische Künstler. Ein Beitrag zur antiken Künstlergeschichte. gr. 8. 49 S. Leipzig, Engelmann. Mk. 1. —.

Lamprecht, Dr. **C.**, Initialornamentik des 8.—13. Jahrhunderts. 44 Steindrucktafeln meist nach rheinischen Handschriften nebst Erläuterungen u. Text. 33 S. Fol. Leipzig, A. Dürr. Mk. 10. —.

Meyer, Rud., Die beiden Canaletto: Antonio Canale u. Bernardo Belotto. Versuch einer Monographie der radirten Werke beider Meister. gr. 8. IV, 99 S. Dresden, v. Zahn. Mk. 2. 50.

Mithof, H., Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westphalens lexikalisch dargestellt. 2. verm. Aufl. 8°. IX, 462 S. Hannover, Helwing. Mk. 8. —.

Müller, P., Das Riesenthor des St. Stephansdomes zu Wien. Seine Beschreibung und seine Geschichte. Mit 6 Tafeln und 14 Abbildungen im Text. Innsbruck, Wagnersche Verlagshandlung. Mk. 3. —

Otte, H., Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. 5. Aufl. In Verbindung mit dem Verfasser bearbeitet von E. Wernicke. 1. Bd. 1. Lief. roy. 8°. VI u. 160 S. Mit eingedr. Holzschnitten. Leipzig, Weigel. Mk. 4. —.

Rahn, J. Rud., Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. kl. 8°. VII u. 399 S. Wien, Fäsy. Mk. 6. 40.

Rahn, J. Rud., Die Kirche in Oberwinterthur und ihre Wandgemälde. Mit 1 Holzschnitt und 3 lith. Tafeln. Orell, Füssli & Comp. Fr. 3. 50.

Rohde, Th., Die Münzen des Kaisers Aurelianus, seiner Frau Severina und der Fürstin Palmyra. Wien, Helf. Mk. 24. —.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 7.
Die Paramentik und ihr Verhältnis zu den andern kirchlichen Künsten. Von E. Beck. — Zur Geschichte der christlichen Grabschriften.

The Art-Journal. Juli.
I. Wright of Derby. Von D. C. Thomson. (Mit Abbild.) — Character in Architecture. Von George Aitchison. (Mit Abbild.) — Russian Orfévrerie. Von H. Wilson. (Mit Abbild.) — New South Wales art society. Von E. L. Montefiore. — The Royal Academy exhibition. — The years advance in art manufactures Nr. 6. Stoneware-Fayence etc. Von W. Armstrong. — Sir Joshua Reynolds as a landscape-painter. Von A. Beaver. — The exhibition of the society of american artists. — Royal Society of water colour painters.

The Magazine of Art. Juli.
A Painter of prettiness (G. A. Storey,) Von W. W. Fenn. (Mit Abbild.) — Electric lighting for picture galleries. Von G. Wigan. — The Plantin-Moretus Museum. Von M. Conway. (Mit Abbild.) — Greek Myths in Greek art. IV. Von Jane Harrison. (Mit Abbild.) — The Tanton Buss of Fielding. Von Austin Dobson. (Mit Abbild.) — Current art (Mit Abbild.) — The Tomb of Gaston de Foix. Von Julia Cartwright. — Wright of Derby. Von Cosmo Monkhouse. (Mit Abbild.) — The artists of Wimbledon Camp Von Harry Barnett. (Mit Abbild.) — The Polichinelle of Meissonier.

Gewerbehalle. Lfg. 7.
Geschnitzte Füllungen aus der Kirche S. Severino in Neapel. — Stühle aus den Sammlungen des Louvre in Paris. — Ornamente von Peter Flötner. — Chinesische Porzellanschale. — Moderne Entwürfe: Schmiedeeiserne Laternen von Ad. Bergue in Paris. — Entwürfe für Flächendekoration von Robert Nachbauer. — Silbernes Besteck mit teilweiser Vergoldung und farbiger Emaillirung, von Fr. Otto Schulze in Florenz.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6 u. 7.
Ein Brief des Gabriel Holzschuher aus Indien. — Vermählung und Königskrönung; Belagerung einer Stadt v. J. 1468. — Schiedsspruch zwischen Ritter Florinus von Sassendorf und der Bürgerschaft Soest. — Turnier, Abbild. v. J. 1468. — Zur welfischen Siegelkunde.

Gazette des Beaux-Arts. Juli.
Le Salon de 1883. Von Ch. Bigot. (Mit Abbild.) — Observations sur denx bustes du Louvre. Von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Andrea Solario. Von H. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Les expositions de Londres (Rossetti.) Von Th. Duret. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1883: La Sculpture. Von H. Jouin. (Mit Abbild.) — Galerie Georges Petit. Exposition de portraits du siècle à l'école des B.-A. Von A. de Lostalot. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 583 u. 584.
Old masters and scottish national portraits at Edinburgh. Von J. M. Gray. — Tentures artistiques. Von C. Monkhouse. — The egypt exploration found. — Egyptian antiquities found at Rome. Von J. Barnabei. — The Parthenon. By James Fergusson. Von H. Middleton. — The Art Magazines. — Autotypes from the Hermitage.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. No. 3.
Ausgrabungen auf der Heidenburg im Aathal. — Bronzefunde aus d. Pfahlbauten. — Römischer Altarstein. — Zur Geschichte des Klosterbaues von St. Urban. — Fassadenmalerei in der Schweiz.

Kunst und Gewerbe. Juli.
Die Theod. Grafschen Textilfunde in Ägypten. — Die altdeutschen Gläser in der Mustersammlung des bayrischen Gewerbemuseums. Von C. Friedrich.

Der Formenschatz. Heft VIII.
Albr. Dürer: Zwei Säulen aus d. Ehrenpforte d. Kaisers Maximilian I. — Details aus einem Holzplafond im Dachauer Schlosse. — Enea Vico: Umrahmung. — J. Amman: Portrait und Wappen des Joh. Wolfg. Freymann (1574). — H. Goltzius: Bacchus und Venus. — Stefano della Bella: Drei ornamentale Entwürfe in Friesform. — J. B. Gumpp: Entwurf zu einer Plafondmalerei. — N. Pineau: Drei Blätter mit Entwürfen zu Wanddecorationen. — Ch. B. Rode: Zwei Friese, Kinderfiguren.

The Portfolio. Juli.
George Tinworth. Von A. H. Church. (Mit Abbild.) — Ancient egyptian art. Von A. B. Edwards. (Mit Abbild.) — Paris, Hôtel de Ville. Von J. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — The Parthenon. Von W. Watkiss Lloyd.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 214.
Ueber den Handfertigkeitsunterricht. — Ausstellung kunstindustrieller Objecte aus Japan. — Katalog der Th. Grafschen Funde. Von J. Karabaček.

L'Art. No. 445 u. 446.
L'Architecture au Salon de 1883. Von A. de Baudot. — Un voyage artistique au pays basque. Von O. Lacroix. (Mit Abbild.) — Notes sur quelques selles de fabrication italienne. Von E. Molinier. (Mit Abbild.) — Divers dessins d'ornements. Von L. Lefebvre. (Mit Abbild.) — Lettres d'artistes et d'amateurs. Von G. Courbet — Un voyage artistique an pays basque. Von Octave Lacroix. (Mit Abbild.) — L'art byzantin et son influence sur l'occident. Von Antoine Springer. (Mit Abbild.)

Berichtigung.

Spalte 628 ist in dem Artikel „Aus Leipzig" 10. Zeile v. u. statt Unger „Ungerer" zu lesen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

9. August



Nr. 40.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 41 erscheint am 23. August.

Der Pariser Salon.

II.

Jenen Idealisten, welche in diesem Jahre durch die junge naturalistische Schule so kläglich aus dem Felde geschlagen worden sind, hat sich auch Georges-Bertrand zugesellt. Vor zwei Jahren hatte dieser Künstler mit einer etwas melodramatischen Reminiscenz aus dem Kriege „Patrie" (Ein todwunder Standartenträger wird von Kürassieren aus der Schlacht geführt), einen bemerkenswerten Anlauf zur Malerei großen Stils genommen. Die Färbung war ungemein kräftig und dunkel, beinahe im Geschmack Géricaults gehalten. Aber er ist nicht lange bei dieser ernsten Tonart geblieben. In diesem Jahre hat er eine riesengroße Leinwand mit einem Heere von nackten Amazonen zu Pferde unter der Devise „Der vorüberziehende Frühling" ausgestellt, welche in jener lichten Manier gemalt ist, die den Franzosen nicht bloß bei Gemälden dekorativen Charakters für das Ideal malerischer Ausdrucksweise gilt. Die französischen Kritiker gewähren allen Bildern Generalpardon, an welchen nur dieses „lumineux" der Malerei zu bewundern ist, und deshalb erklärt es sich auch, weshalb neben ihrem enfant chéri Max Liebermann, den wir ihnen von Herzen gern abtreten, von deutschen Bildern nur ein Gemälde von dem Münchener Fritz Uhde, einem Schüler Munkacsy's, Gnade bei ihnen gefunden hat. Dasselbe ist nämlich, die neueste Manier Munkacsy's noch weit übertreibend, in einem so lichten Tone gehalten, daß sich auf eine gewisse Entfernung die Kleider der Frauen und Kinder, das Fleisch der Köpfe und Hände, der Himmel und die Landschaft nicht mehr von einander unterscheiden lassen. In der Nähe sehen wir ein Gewirr von harten Lokaltönen, die ohne jede Vermittlung neben einander und auf einen eben so lichten Hintergrund gesetzt sind. Das Bild behandelt ein Motiv aus den Niederlanden: eine Schar von Mädchen und Frauen, welche voller Freude von ihrer Arbeit hinwegstürzen, weil sich jenseits des Zaunes ein Orgelspieler mit seinem Instrumente nähert. Selbst Makarts „Sommer", welcher doch zu den lichtvollsten und sonnigsten Gemälden des Künstlers gehört, erschien den Franzosen nach ihrem Geschmack noch zu warm, zu schwer, zu sehr venezianisch im Ton, obwohl ein unglücklicher Zufall oder eine boshafte Absicht diese freundliche, idyllische Verherrlichung eines heiteren Lebensgenusses neben das grausame Spektakelstück von Rochegrosse placirt hatte.

Wenigstens in Bezug auf die Wahl des Stoffes entsprach dagegen ganz den Neigungen der Franzosen ein übrigens recht solid und ernst gemaltes Bild von dem Wiener Rudolf Ernst, einem Schüler von Feuerbach, welches die Schrecken eines Theaterbrandes mit großer Lebendigkeit schildert und zwar den Moment, wo die Ersten, Zuschauer, Beamte, eine Tänzerin im Bühnenkostüm, aus der Ausgangsthür das Freie gewinnen, durch und über einander stürzend und mit dem Ausdruck der höchsten Todesangst auf den entstellten Gesichtern. Die Franzosen, welche doch sonst im Zugreifen nach dem Aktuellen nicht schüchtern sind, haben dieser „Aktualität" nichts Ebenbürtiges an die Seite zu setzen, am ehesten noch die „Gerichtliche Kon-

frontation in der Morgue“ von Albert Bréauté, einem Schüler von Lehmann, welcher die lineare Korrektheit seines Lehrers auf die Ereignisse des täglichen Lebens mit kaltem Raffinement überträgt. Wie verbissen steht der Arbeiter da, welcher seine Geliebte ermordet hat, die völlig entkleidet, aber von ihrem Flitterstaat umgeben, auf dem Tische des Obduktionshauses liegt! Und dazu die Staffage der Gerichtspersonen und Ärzte, welche den Verlauf dieser Konfrontation mit Spannung beobachten! Es ist leicht begreiflich, daß solche Darstellungen, welche in Deutschland Ärgernis oder doch wenigstens Abscheu erregen würden, in Paris, wo der Boden durch die Litteratur und mehr noch durch die Publizistik des Tages dazu auf das beste vorbereitet ist, das lebhafteste Interesse in allen Schichten der Bevölkerung hervorrufen. Es bedarf eines gewaltigen Hammerschlages, um französische Nerven zu erschüttern. Sie zu verstimmen, ist seit Jahren zum erstenmale dem eben genannten Rochegrosse mit seiner brutalen „Andromache“ gelungen.

Wo die Halbwelt sich so schamlos unter der stillschweigenden Konnivenz der Autoritäten in das öffentliche Leben, in die Kreise der guten Gesellschaft drängt, wie in Paris, ist es nicht zu verwundern, daß selbst die ehrbarste Frau einmal, von unwiderstehlicher Neugierde getrieben, einen Zipfel des Schleiers aufhebt, welcher dieses Treiben sonst ihren Blicken verbirgt. Und deshalb darf sich die pikante und galante Illustration des Demimondelebens im Salon ungestraft breit machen. Bis zu welchem Grade, das zeigt Girons riesige Leinwand: „Die beiden Schwestern“, auf der in lebensgroßen Figuren das Getümmel von Wagen, Reitern und Fußgängern dargestellt ist, welches sich jeden Nachmittag bei der Rückkehr der Equipagen aus dem Bois de Boulogne entwickelt. Eine Dame der Halbwelt in elegantester Frühjahrstoilette fährt gerade in der gemieteten Kalesche vorüber, als ihr die rechtschaffene Schwester begegnet, die der Gefallenen die Rechte mit einer Gebärde tiefster Verachtung entgegenstreckt. Die auf bloßem Schein beruhende Existenz einer solchen Dame hat der Belgier Jan van Beers, der elegante Salonmaler mit dem glatten, die Wirklichkeit bis zur Täuschung abschreibenden Pinsel, sehr witzig auf einem Bilde: „Die Rückkehr vom großen Preise“ persiflirt, indem er den Kutscher der in der Viktoriachaise sitzenden Dame nur bis zum Kinn mitgeteilt hat, weil diese häufig wechselnden Mietskutscher nicht zur Physiognomie des Gefährts gehören. Eine dieser Damen, welche sich nach dem Diner, eine Cigarrette rauchend, wollüstig auf einem Pantherfelle dehnt, bildet das Pendant zu jenem Bilde. Eine solche fleur du mal hat auch Gustave Pinel, lebensgroß und mit verführerischen Reizen ausgestattet, in der eleganten Toilette einer grande dame gemalt, auf einem Treppenpodeste stehend, wie sie ihre Handschuhe zunestelt. Ganz in schwarze Stoffe gekleidet, mit einem Veilchenstrauß geschmückt, hebt sich diese Violetta von einem lichten, ungemein zart gestimmten Hintergrund ab. Bonnat braucht sich dieses Schülers nicht zu schämen. Diese fleur du mal kann es in technischer Hinsicht sehr wohl mit Bonnats vornehmem Porträt einer Dame in ganzer Figur aufnehmen, deren dunkelblaue Sämtrobe ihre Reflexe auf den mit wunderbarer Delikatesse modellirten Kopf wirft. Aus dem schwarzen Haare leuchtet ein Halbmond von Brillanten hervor, welcher den seltsamen Reiz der distinguirten Erscheinung noch erhöht. Man kann freilich auch diesem Werke Bonnats den Vorwurf machen, daß der Hintergrund zu schwarz gehalten ist und daß derselbe seine dunkeln Schatten zum Nachteile der Gesamtwirkung und vor allem zur Beeinträchtigung der Wahrheit auf die Lokalfarben wirft. Aber man kann doch auch auf der anderen Seite kein anderes Porträt der Ausstellung namhaft machen, welches diesem ebenbürtig wäre, weder Dubufe's ungemein lebendige, wahrhaft sprühende kleine Juliette, noch Clairins Madame Krauß, noch das Damenbildnis von Cot, noch Maignans „Zwei Schwestern“, welche, hinter einer Balkonbrüstung gruppirt, ganz licht und unbestimmt in den Formen, als Gobelinsmalerei behandelt sind, am allerwenigsten Carolus Durans Dame in rotem Kleide, die mit wenig Geschmack und Eleganz vor einen roten Hintergrund placirt ist. Dieser Maler hat sich seit einiger Zeit bekanntlich auch der religiösen Malerei gewidmet. Die groben koloristischen Effekte, welche er dabei anwendet, werden für venezianisch ausgerufen; aber sie sind ebenso roh, wie die Formengebung seiner Gestalten gemein ist. Die „Vision“ dieses Jahres ist eine Art Versuchung des heil. Antonius. Vor dem knieenden Einsiedler hat sich der Gekreuzigte plötzlich in ein junges nacktes Weib verwandelt, welches mit ausgebreiteten Armen, Blumen streuend, seinem Opfer entgegenschwebt. Die langen roten Haare der Versucherin bilden die Folie für den weißen Leib, und in dem Gegensatze des Fleischtones zu diesem branstigen Rot, in dem Zusammenspiel des Inkarnats mit den fuchsroten Haarfluten liegt der Hauptzweck des Malers. Daß Carolus Duran wirklich nichts anderes beabsichtigt hat und daß die Einführung des Eremiten ihm nur ein leerer Vorwand war, beweist der Umstand, daß er die nackte Schönheit genau in derselben Situation unter dem Titel „Die Dämmerung“ zuerst allein gemalt hat und daß er erst später, zur Verstärkung des Effekts, auf die pikante Gegenüberstellung der beiden Figuren verfiel. Die „Dämmerung“ ist jetzt in Amsterdam zu sehen. Ähnlich skurril ist ein ebenfalls der heiligen Geschichte ent-

lehntes Bild von Willette: „Der böse Schächer“, auf welchem ein Weib aus dem Volke dargestellt ist, welches, auf dem Rücken eines Esels stehend, den am Kreuze Hängenden auf den Mund küßt! Der Gedanke ist so grotesk, daß man versucht ist, zu glauben, irgend eine verschollene Legende hätte dem Maler das Motiv geboten. Vollkommen auf gleicher Höhe, zugleich eine Probe davon, was man sich unter der dritten Republik erlauben darf, stehen Brunets „Galgen (gibets) von Golgatha“. Der mittelste ist bereits leer. Auf dem zur Rechten hängt noch der eine Schächer, während der andere entseelt auf den Erdboden herabgesunken ist. Sein schlaffer Körper wird nur noch von den Stricken aufrecht erhalten, mit welchen er an den Armen des Galgens befestigt gewesen ist. Die wahre Inbrunst religiöser Empfindung scheint den französischen Malern der gegenwärtigen Generation gänzlich verloren gegangen zu sein. Mit wirklichem Ernst ist nur Ravauts „Heil. Columban“, welcher, von Matrosen auf ein Brett gebunden, unter der Obhut von Engeln ungefährdet von den Meeresfluten dahingetragen wird, und Morots „Christus am Kreuz“ behandelt. Für die Auffassung des Gottmenschen durch den letzteren ist aber der Titel des Bildes „Martyrium Jesu von Nazareth“ und das hinzugefügte Citat aus Renans „Leben Jesu“ bezeichnend genug. Wie man sich aber auch dieser naturalistischen Auffassung gegenüberstellen möge, man muß immer die meisterliche Modellirung des Körpers, den Adel des mit dem Ausdrucke freudigsten Opfermutes erfüllten Kopfes und das kraftvolle Kolorit bewundern.

In dem Maße, als die Revanchepoesie unter der Ägide eines Paul Déroulède von neuem erwacht ist, hat auch die Revanchemalerei kühnlich ihr Haupt erhoben. Man sollte es nicht für möglich halten, daß bei einer so spottlustigen und beweglichen Nation wie den Franzosen heute noch „die trauernde Elsässerin“ einigen Effekt machen kann. Und doch hat man wiederum der „Elsässerin“ von Jean Benner, welche sich wie ein altes Heiligenbild von goldenem Hintergrunde abhebt und über deren schwarzer Flügelhaube man die Devise liest: A la France toujours! die wärmsten Sympathien erwiesen. Die allgemeine Stimmung der Franzosen oder doch der Pariser reflektirt sich eben auch in ihrer Wertschätzung von Kunstwerken. Sie sind blind gegen die Mängel von Bildern und Werken der Plastik, wenn sie nur die Revanche-Idee möglichst drastisch zum Ausdruck bringen oder den Beschauer über die unglücklichen Ereignisse von 1870 und 1871 schonend hinweggleiten. Wie die großen Panoramen, welche jetzt zu Dutzenden entstehen, die französischen Truppen immer siegreich vorführen, so schneiden auch die Schlachtenbilder immer in dem Momente ab, wo sich die Deutschen zurückziehen. Wenn man Armand-Dumaresq glauben darf, welcher eine Episode aus der Schlacht bei Bapaume im Panoramenstile geschildert hat, so hätte diese Schlacht mit der vollständigen Niederlage der Preußen geendigt. Ebenso hat Alphonse Chigot einen Moment aus den Kämpfen der Loire-Armee dargestellt, in welchem General Chanzy nach seiner Behauptung die Deutschen geschlagen hätte. Das sind am Ende aber noch unschuldige Rodomontaden neben der Rohheit, welche aus einem Gemälde von Boutigny „Le pousse-café“ spricht, auf dem ein bei Tische sitzender preußischer Offizier im Hofe einer Ferme gerade, als er die Kaffeetasse zum Munde führen will, von plötzlich eindringenden Franctireurs erschossen wird. Einige andere Bilder, wie Bettaniers „In Lothringen“, wo ein junger, zum deutschen Militärdienst ausgehobener Franzose eben im Begriff ist, die preußische Uniform anzuziehen, während ihn Vater und Mutter vorwurfsvoll anblicken, Richemonds „Keller während der Belagerung von Paris“, vor dessen Fenster eine Bombe platzt, und Viel-Cazals „Schlächterei während der Belagerung“, wo man beschäftigt ist, von Pferdekadavern die Haut abzuziehen — in Naturgröße gemalt! —, solche und ähnliche Bilder lassen über ihre Tendenz keinen Zweifel. Und damit noch nicht genug! Man greift in die Geschichte zurück und tröstet sich vor der Hand mit Darstellungen früherer Siege. So hat z. B. Castellani auf einer riesigen Leinwand, die aber so schlecht gemalt war, daß man sie in das Vestibül verwies, den Tod des Prinzen Louis Ferdinand bei Saalfeld geschildert.

Daß seit 1870 die Erinnerungen an die erste französische Republik mit einer wahren Leidenschaft kultivirt werden, ist nach Jahrzehnten notgedrungener Enthaltsamkeit nur natürlich. Der Kultus, welchen man mit einigen mehr oder minder legendarischen Helden der Revolution treibt, wird aber nachgerade selbst den glühendsten Patrioten zuviel. Seit 1872 ist nicht ein Salon vorübergegangen, in welchem nicht der kleine Trommler Joseph Bara, welcher in den Vendéerkämpfen fiel, mehrere Male durch Malerei und Plastik verherrlicht worden wäre. Auch in diesem Jahre ist er uns nicht erspart worden. J. J. Weerts hat ihn nach einer neuen Version der Legende in dem Augenblicke aufgefaßt, wo ein Vendéer dem jungen, angeblich dreizehnjährigen Husaren seine Sense in den Leib stößt, während ein anderer ihm mit allen Kräften das Bajonett seines Gewehrs in den Hals bohrt. „Ich glaube nicht,“ so bemerkte Louis Enault aus Anlaß dieses Bildes, „daß der sagenhafte Tambour bei Lebzeiten so viel Lärm gemacht hat, als nach seinem Tode.“ Auch Gaston Mélingue's „Rouget de Lisle“, welcher dargestellt

ist im Moment, wo er am Klaviere sitzend die Marseillaise komponirt und dazu spielt und singt, erregte eine Heiterkeit, welche dem erhabenen Gegenstande wenig angemessen war. Moreau de Tours' „Carnot in der Schlacht bei Wattignies" — der General schreitet mit seinem Federhute auf der Spitze seines Säbels seinen Soldaten voran — erinnerte ebenfalls mehr an den Aktschluß eines Melodramas als an den Ernst eines Historienbildes, welches durch Energie, Charakteristik und Wahrheit der Empfindung wirken soll, nicht durch eine inhaltslose Deklamation. Historienbilder aus der französischen Revolutionszeit, welche sich diesem Ideale näherten, waren nur drei vorhanden, Le Blants „Erschießung des Generals de Charette de la Contrie in Nantes" (1796), Coquelets „Tod des Kommandanten Beaurepaire in Verdun" (1792) und die ergreifende, im guten Sinne dramatisch behandelte Komposition von Scherrer: „Die Kapitulation von Verdun", welche einen späteren Moment behandelt, wie das Häuflein der Verteidiger mit der Leiche ihres Generals, der sich kurz zuvor den Tod gegeben, das Festungsthor verläßt. Dieses in Farbe und Zeichnung von gediegener Arbeit zeugende Bild hätte bei weitem eher den Salonpreis verdient als die „Andromache", mit der es in Konkurrenz stand. Von Geschichtsbildern, welche Motive aus entlegenen Perioden behandeln, verdient nur ein wegen seines Stoffes seltsames Bild von E. V. Luminais: „Der letzte Merovinger", dessen rotes Haar von einem Mönch geschoren wird, während zwei andere seine Arme festhalten, und Laurens' „Papst und Inquisitor" Erwähnung, dessen Historienbilder ebenso wie Bonnats Porträts immer tiefer ins Aschgraue und Schwarze versinken. Merkwürdig sowohl durch die Auffassung als auch durch die zurückhaltende malerische Behandlung, welche beide durch Puvis de Chavannes beeinflußt sind, waren zwei Gemälde legendarischen Inhalts, die „Vision des hl. Franciscus von Assisi" von Charteau, wo dem in einem Stalle ruhenden Heiligen Christus unter der Gestalt des guten Hirten erscheint, welcher die Sackpfeife bläst, und Cazins „Judith", welche, von ihrer Magd begleitet, ihren Marsch zu Holofernes antritt, aber in der Gestalt, welche ihr der französische Maler gegeben, niemals ihren Zweck erreicht haben würde.

Am empfindlichsten macht sich der Rückgang der französischen Malerei auf dem Gebiete der Landschaft geltend, weil die Großthaten eines Rousseau, Daubigny, Dupré, Corot u. s. w. noch in zu frischer Erinnerung sind. Man kann die Thatsache, daß diese Meister bis jetzt noch ohne Nachfolge geblieben sind, kaum fassen, namentlich, wenn man die ungemein glänzende Entwickelung, welche gerade dieser Zweig der Malerei in Deutschland gefunden hat, dabei in Betracht zieht. Allongé, der feinen Landschaften einen historischen Charakter zu geben liebt, Watelin, Allemand, Lalanne, Damoye und der Marinemaler Yon sind zwar mit ganz tüchtigen Leistungen vertreten, aber keine derselben erhebt sich über ein mittleres Niveau. Nicht ein einziger von diesen Malern weiß seine Landschaften mit einer solchen Stimmungsgewalt zu erfüllen, wie sie z. B. unserem Schleich und Lier zu Gebote stand. Die weitaus tüchtigste Landschaft, welche auch vom Staate angekauft worden ist, hatte Alexander Segé, ein Schüler von Flers, ausgestellt, „Das Thal von Ploukermeur" aus den Arréebergen (Bretagne). Die außerordentliche Wahrheit, mit welcher die Ansicht wiedergegeben ist, kann aber nicht für die Reizlosigkeit des Motivs entschädigen. Die koloristisch beste Leistung war eine Partie des Hafens von Le Tréport zur Zeit der Ebbe, der sich einige Städte- und und Straßenansichten, z. B. der Point du Jour bei Auteuil von Luigi Loir, der Quai de la Tournelle von Le Comte und die Place St. Germain des Prés von dem Amerikaner Boggs anreihten. Selbst auf diesem Gebiete der Malerei fehlte es nicht an den gewöhnlichen französischen Bizarrerien. Ein naturalisirter Franzose, namens Wilhelm Wintz aus Köln, hatte eine Mondlandschaft, die Krater des Archimedes, Autolycus und Aristillus ausgestellt!

Fast durchweg ausgezeichnet waren die Leistungen auf dem Gebiete des Stilllebens, auf welches sich die französische Farbenhexerei zurückgezogen zu haben scheint. Vollon und Philipp Rousseau hatten Tafeln geliefert, auf welchen sich die erstaunlichste Beobachtungsgabe mit einer bezaubernden Virtuosität in der Färbung paarte.

Das Ereignis in der Abteilung der Skulpturen waren die beiden Reliefs von Jules Dalou, einem Schüler von Carpeaux und Duret, welcher die Ehrenmedaille davontrug. Es scheint, daß die Politik bei der Zuerkennung dieser Auszeichnung stark in die Wagschale fiel. Das eine Relief stellt nämlich in ziemlich schwülstigen Formen, deren ungünstiger Eindruck durch die wüste Komposition noch erhöht wird, die Verherrlichung einer allgemeinen Weltrepublik der Zukunft dar, welche nach den Worten des Dichters, die den Künstler inspirirt haben, über alle Völker herrschen wird. „Alsdann wird sich die Welt im Frieden von fünf- oder sechstausend Jahren des Krieges erholen." Das Relief steht ganz auf der Höhe dieser Poesie. Man sieht den Genius der Republik, welcher von allegorischen Personen begleitet ist, zu den Wolken emporsteigen, ein ziemlich unverständliches Ragout von Leibern, welches stark an die Apotheosen erinnert, die man auf Grabmälern des vorigen Jahrhunderts im Stile eines Pigalle oder auf den

Allegorien eines Coustou findet. Das zweite Relief glich in der Behandlung und in der Gruppirung der Figuren jenen Wachstableaux, bei welchen in einem vertieften Rahmen die aus Wachs bossirten Püppchen so neben- und hintereinander gesetzt werden, daß man den Eindruck eines Gemäldes empfängt. Das Motiv der Darstellung bildete jene erregte Scene in der Sitzung der Stände vom 23. Juni 1789, in welcher Mirabeau dem Abgesandten des Königs zurief: „Wir sind hier durch den Willen des Volkes und werden nur der Gewalt der Bajonette weichen.“ Sieht man von der durchaus malerischen Auffassung ab, so muß man der Lebendigkeit in der Charakteristik der zahlreichen, von tiefer Erregung erfüllten Figuren volles Lob zollen. Freilich war es dem Künstler nicht gelungen, bei der Wiedergabe der unbedeckten Köpfe mit den völlig uniform frisirten Haaren die Klippe der Monotonie zu umsegeln.

Unter den übrigen Werken der Plastik nahm die in Marmor ausgeführte Gruppe von Barrias, „Das erste Begräbnis“ (Adam und Eva mit der Leiche Abels), deren Gipsmodell im Salon von 1878 erschienen war, die erste Stelle ein. Es ist aber bezeichnend, sowohl für die Unbeständigkeit des Pariser Geschmacks, als auch für die Dauerhaftigkeit der Salon-Erfolge, daß die Marmorausführung eines Werkes, welches vor fünf Jahren als eine Meisterschöpfung gepriesen und mit der Ehrenmedaille belohnt worden war, jetzt nur noch mit kühlem Respekt empfangen wurde, obwohl der Ernst der Auffassung, die tiefe Tragik der Stimmung und die gediegene, jeden leichten Effekt verschmähende Durchführung der Details höchster Anerkennung würdig sind.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur.

Die Martinikirche in Breslau und das v. Rechenbergsche Altarwerk in Klitschdorf. Breslau 1883. 4.

Der Verein für das Museum schlesischer Altertümer hat in der zu dem 25jährigen Jubiläum des Museums herausgegebenen Festschrift zwei Curiosa der Kunst des Mittelalters und der Renaissance zur allgemeinen Kenntnis gebracht, wofür die Kunstfreunde Ursache haben, dankbar zu sein. Das eine, die Martinikirche in Breslau, dargestellt vom Regierungsbaumeister M. Salzmann, bietet infolge entstellender Umbauten gegenwärtig von außen so wenig Bemerkenswertes, daß der unscheinbare Bau wohl der Aufmerksamkeit der meisten Besucher Breslau's entgangen sein mag. Der Verfasser weist nach, daß der kleine Bau, der ursprünglich als Burgkapelle diente, die in gotischer Zeit seltene Form eines Achtecks mit vorgeschobenem, polygon geschlossenem Chore besaß. Es ist also dieselbe Anlage, welche auch die Karlshofer Kirche in Prag noch jetzt aufweist. Ob ein Einfluß des einen Baues auf den andern stattgefunden hat, muß dahingestellt bleiben. Da die Formen des Baues, besonders in der zierlichen Blendgalerie des Innern, den Charakter der entwickelten Gotik tragen, so darf man die Entstehung des Baues in den Anfang des 14. Jahrhunderts setzen. Der Verfasser giebt auf zwei autographirten Tafeln die restaurirte Darstellung des Äußeren und Inneren, die Blendarkaden des Chores, den jetzigen und den ehemaligen Grundriß, dies alles in charakteristischer Form, die indes bei dem kleinen Maßstabe für die Prüfung der Einzelheiten nicht ausreicht. Eine größere Darstellung der charakteristischen Profile wäre wünschenswert gewesen.

Nicht minder interessant ist die Abhandlung vom Direktor Dr. Luchs über das Altarwerk in der Kirche zu Klitschdorf im Kreise Bunzlau. Dieser Altar scheint allerdings, so viel ich mich entsinnen kann, ein Unicum zu sein, denn die Stifter mit ihren Angehörigen knieen zu beiden Seiten der Altarstufen, während die Altarwand sich triumphbogenartig in der Form damaliger Epitaphien aufbaut und im mittleren Bogenfelde einen großen Kruzifixus zeigt. Darüber eine Attika, mit korinthischen Säulen geschmückt, zu beiden Seiten niedere Aufsätze von ähnlicher Behandlung. Ob die sechs Kinder, welche auf den oberen Gesimsen knieen, ursprünglich neben den übrigen Familienmitgliedern unten angebracht waren, läßt sich nicht erkennen. Das ganze Werk, das der Zeit unserer Hochrenaissance angehört, scheint in Holz geschnitzt zu sein, und verrät offenbar die Hand eines vorzüglichen Meisters.

Der Verfasser weist in seinem sorgfältig gearbeiteten Texte nach, daß wir in den Figuren der Stifter den 1588 verstorbenen Caspar von Rechenberg, seine Gemahlin Katharina von Schaffgotsch-Neuhaus und ihre Kinder und nächsten Verwandten zu erkennen haben. Die Entstehung des Werkes setzt er in den Ausgang der siebziger oder den Anfang der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Auf zwei autographirten Bildtafeln hat der Maler Blätterbauer in Liegnitz den ganzen Altar sowie die einzelnen Figuren ausdrucksvoll und charakteristisch dargestellt. Es wäre aber sehr wünschenswert, daß dieses ebenso bedeutende wie originelle Werk durch photographische Aufnahmen genauer bis ins Einzelne vorgeführt würde, um es nach seinem ganzen künstlerischen Verdienst gebührend würdigen zu können.

Den größeren Teil der Schrift nimmt eine Abhandlung zur Geschichte des Museums schlesischer Altertümer ein, aus welcher wir mit Interesse Kenntnis von dem tüchtigen Wachsen und Wirken des Vereins entnehmen.

W. Lübke.

Todesfälle.

⁂ Der Bildhauer Jens Adolf Jerichau, Gatte der vor zwei Jahren verstorbenen Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann, ist am 25. Juli in Kopenhagen gestorben. Er war im Jahre 1816 auf der Insel Fünen geboren worden und erhielt seine Ausbildung zuerst auf der Akademie in Kopenhagen, seit 1839 in Rom, wo er den größten Teil seines Lebens zugebracht hat. In seinen Schöpfungen schloß er sich der Thorwaldsenschen Richtung an. Von denselben ist die Gruppe eines von einem Panther angefallenen Jägers am populärsten geworden.*)

Felix A. Joerdens, Holzschneider und Zeichenlehrer in Dresden, dem diese Zeitschrift manchen trefflich ausgeführten Holzschnitt zu danken hat, ist am 1. August einem langwierigen Leiden erlegen.

Kunsthistorisches.

⁂ **Die französische archäologische Schule in Athen** hat auf dem Isthmus von Korinth an der Stelle, wo einst der Tempel des Poseidon stand, Nachforschungen unternommen. Bis jetzt ist man auf ein Thor aus römischer Zeit und auf griechische und lateinische Inschriften aus der Epoche Hadrians gestoßen.

Preisverteilungen.

⁂ **Aus Anlaß der Kunstausstellung in Amsterdam**, welche mit der dortigen Kolonial- und Exportausstellung verbunden ist, haben 41 französische Maler, darunter Duran, Luminais, Landelle, Protais, Worms, Ph. Rousseau und Bastien-Lepage, und 2 Malerinnen Medaillen und Ehrendiplome erhalten. Die wenigen deutschen Künstler, welche sich an der Ausstellung beteiligt, hatten sich für hors concours erklärt.

Personalnachrichten.

⁂ **Der Kupferstecher Hans Meyer** ist an Stelle des verstorbenen Prof. Mandel, dessen Schüler er gewesen, zum Leiter des Meisterateliers für Kupferstecherkunst an der Berliner Kunstakademie ernannt worden.

⁂ **Von der Kunstschule in Stuttgart.** Außer Direktor Liezenmayer und Prof. Häberlin hat auch Oberbaurat v. Leins die Kunstschule, deren Lehrerkonvent er 25 Jahre als bautechnisches Mitglied zur Seite stand, verlassen. In Anerkennung seiner langjährigen verdienstlichen Thätigkeit wurde demselben, wie der Schwäb. Merkur mitteilt, im Namen des ganzen Lehrerkonvents von einer Deputation desselben eine geschmackvolle, von Prof. Grünenwald künstlerisch geschmückte Dankadresse überreicht.

Sammlungen und Ausstellungen.

* Aus Graz wird uns berichtet: In Gegenwart des Kaisers wurde am 8. Juli d. J. das Museum des Kunstindustrievereins eröffnet und für den allgemeinen Besuch zugänglich gemacht. Während die Wirksamkeit des Vereines bisher mehr oder minder nach seinen einzelnen, allerdings sehr zahlreichen Unternehmungen und Ausführungen geschätzt werden mußte, tritt durch diese Institution gewissermaßen ein ununterbrochenes Funktioniren ein, dessen Wert und Wichtigkeit in den großen Industriestädten längst erkannt und gewürdigt ist. Das Museum gliedert sich in drei Abteilungen: in die ständigen Sammlungen, welche kunstgewerbliche Mustergegenstände im Original oder in tadelloser Nachbildung enthalten und wozu auch Abbildungen und Modelle solcher Objekte und die im Lesezimmer benützbare kunstgewerbliche Fachbibliothek gehören. Schon jetzt befinden sich in diesen Sammlungen nach allen Richtungen hin wirkliche Musterwerke aus alter wie aus neuer Zeit, und zwar ist hierbei das Edelmetall, Eisen, Bronze, Glas und Holz, die Keramik, die textile Kunst u. a. vertreten. Da ein privater Verein unmöglich die Mittel aufbieten kann, um die Sammlungen besonders mit interessanten, kostspieligen Originalien reich auszustatten, so sorgt das Museum dafür, daß besonders schöne kunstgewerbliche Erzeugnisse, die sich in öffentlichen Sammlungen oder im Besitze von Korporationen oder Privaten befinden, zu zeitweiligen Ausstellungen überlassen werden. So finden wir neben dem Vereinseigentume Kunstobjekte, welche das k. k. österreichische Museum in Wien und hiesige Kunstfreunde, Baron Seßler-Herzinger, J. P. Reininghaus, Bürgermeister Dr. Kienzl, Baron Gustav Conrad, B. v. S., Prof. Moser, Prof. Ferk, Landes-Oberbuchhalter Joachim Sailler u. a. zeitweilig zur Verfügung gestellt haben. Hieran schließt sich eine permanente Ausstellung von modernen Erzeugnissen der heimischen Kunstindustrie, durch welche unsere Kunsthandwerker ihre neuen Produkte gewissermaßen einem Schaugerichte unterziehen lassen können, und wodurch für die Konsumenten ein immerwährender Markt tadelloser Ware eröffnet ist. Besonders vertreten ist unsere, auch auswärts schon hochgeachtete Ofenindustrie (durch vier Aussteller), die Kunstschlosserei, Holzindustrie, geätzte Zinngeräte, Bronzen, die keramische Malerei u. a. m. Die Kollektion moderner Gläser wurde durch namhafte Geschenke von der Fabrik „Reich“ und von Lobmeyr bedeutend vermehrt. Wie schon bemerkt, wurde das Museum vom Kaiser eröffnet, und es hatte nach der Begrüßung von Seite des Vereinspräsidenten, Herrn Heinrich Graf Attems, der Museumsvorstand, Herr Prof. C. Lacher, die Ehre, den Monarchen durch die festlich dekorirten Räume zu führen. Der Kaiser erkundigte sich eingehend nach den Verhältnissen der hiesigen Kunstindustrie und sprach sich höchst anerkennend über das Ganze aus. Da das Museum von nun an täglich zum Besuche für jedermann geöffnet sein wird, so ist Graz um eine Sehenswürdigkeit reicher, welche, fleißig benützt, still aber sicher in weiten Kreisen ihren segensreichen Einfluß ausüben wird.

Vermischte Nachrichten.

⁂ **Makarts „Jagdzug der Diana“** ist von dem Amerikaner James A. Banker für seine Gemäldegalerie in Irvington am Hudson um 35000 Doll. (ca. 140000 Mk.) angekauft worden.

* Trauerfeier für Ferstel. Das Professorenkollegium der k. k. technischen Hochschule in Wien, welchem der verewigte Meister als Lehrer der Baukunst bis zu seinem Ableben angehörte, veranstaltete am 27. Juli zu Ehren des Dahingeschiedenen im großen Festsaale der Anstalt eine solenne Trauerfeier. Der Saal war aus diesem Anlaß mit Grün und Teppichen geschmackvoll dekorirt. An der Stirnseite sah man Ferstels Büste, modellirt von Tilgner, und zu ihren Häupten eine Viktoria von Prof. O. König, dem Verewigten den Kranz reichend. Zu den Seiten große Aquarelle und Stiche der Votivkirche und der Universität, auf reich geschmückten Staffeleien, von einer zweiten, von Kundmann modellirten Viktoria überragt. Die Feier begann mit einem von dem Hofopern-Chordirektor K. Pfeffer komponirten Trauerchor (Text von Longfellow), welcher von Mitgliedern des Hofopernchors vorgetragen wurde. Dann hielt Prof. Dr. Carl von Lützow die Gedächtnisrede, in welcher er ein Bild von Ferstels Wesen als Künstler, Mensch und Lehrer entwarf, seinen Entwickelungsgang und seine Stellung in der modernen Baugeschichte kennzeichnete. Nachdem der Redner geendet, stimmte der Chor Beethovens Hymnus: „Die Ehre Gottes in der Natur“ an. Damit schloß die würdevolle Feier, zu welcher sich die Professorenkollegien der Wiener Hochschulen, die Vertreter des Unterrichtsministeriums, der Künstlerschaft, aller Stände und Berufsklassen Wiens und eine große Zahl von Studirenden und Schülern des Verewigten versammelt hatten.

⁂ **Der Plan, in Athen eine englische Kunstakademie** zu errichten, scheint jetzt zur Verwirklichung kommen zu wollen. Die griechische Regierung hat, einer Meldung des britischen Gesandten in Athen zufolge, ihre Bereitwilligkeit erklärt, den zur Ausführung des Akademiegebäudes erforderlichen Baugrund unentgeltlich überlassen zu wollen, und Freunde des Unternehmens haben bereits mehr als 6000 Pfd. Sterl. zur Durchführung des Projekts gezeichnet.

⁂ **Das Modell zu einer lebensgroßen Statue Schlüters**, welche in der Vorhalle des alten Museums in Berlin Aufstellung finden soll, ist von Professor A. Wredow vollendet worden. Der Kopf Schlüters ist einem Relief nachgebildet,

*) Vergl. Zeitschr. f. bild. K. VI, S. 322.

welches aus dem Besitze von Peter Tassaert herstammen soll. Während alle sonstwie bekannten vorgeblichen Porträts des großen Meisters jeder Beglaubigung entbehren, findet dieses Relief eine gewisse Bestätigung durch eine große, von Bernhard Rode gemalte Apotheose des Ästhetikers Sulzer, wobei auf dem Grabmale des letzteren oberhalb der Reliefs von Sulzer und Lambert auf einer Trauerpyramide das Porträt Schlüters und hinter ihm ein Medaillon mit dem Kopfe Winckelmanns erscheint. B. Rode, der bekannte Historienmaler, hat vermutlich als Rektor der Akademie der Künste (1783) bald nach Sulzers Tode (1779), dies Bild für die Akademie selbst ausgeführt. Dasselbe wurde 1791 von S. Ring gestochen.

⁂ **Semperdenkmal.** Der Vorstand des Verbandes deutscher Architekten und Ingenieure macht in einem an die verbündeten Vereine gerichteten Cirkular von den Schritten Mitteilung, welche in Sachen der Errichtung eines Denkmals für Gottfried Semper in Dresden geschehen sind. Nach einer Auskunft des Dresdener Architektenvereins ist ein sehr geeigneter Aufstellungsplatz für das Standbild Sempers in der Nähe seiner Hauptwerke gefunden, und Aussicht vorhanden, daß er zur Verfügung gestellt werden würde; die Herstellungskosten des Denkmals sind auf 20000 Mark veranschlagt worden. Man hofft die Sammlungen bis zum 1. Juni 1881 abschließen zu können. Leider kollidiren diese Bestrebungen in etwas mit den anderen, von Wien ausgegangenen, welche das Andenken des Meisters in erster Linie durch eine Semper-Stiftung ehren wollen.

⁂ **Denkmälerchronik.** Am 28. Juli wurde in Homburg v. d. H. in den Kuranlagen ein Denkmal für den Dichter Hölderlin enthüllt. Aus Sandstein gefertigt, stellt es eine dreiseitige Pyramide dar, deren Vorderseite das Reliefporträt des Dichters aus weißem Marmor trägt. — Am 29. Juli wurde in Offenburg ein Denkmal für den Naturforscher Oken eingeweiht. Dasselbe besteht aus einer von Bildhauer Professor Volz in Karlsruhe in Marmor ausgeführten Büste, welche treue Porträtähnlichkeit mit idealistischer Auffassung des bedeutenden, höchst charaktervollen Kopfes verbindet. Sie erhebt sich über einem Brunnen aus polirtem Granit. — In Jena wurde am 2. August ein von Professor Donndorf zu Ehren der deutschen Burschenschaft geschaffenes Denkmal auf dem Eichplatze enthüllt, welches die überlebensgroße Figur eines deutschen Burschenschafters in der Tracht von 1815 aus karrarischem Marmor darstellt. — In der Provinz Ostpreußen hat sich ein Komité zur Errichtung eines Denkmals für den ersten weltlichen Herrscher des deutschen Ordenslandes, den Herzog Albrecht von Preußen, in Königsberg gebildet. — Zur Erinnerung an den Architekten und langjährigen Direktor der königl. Kunstschule in Berlin, Martin Gropius, ist am 29. Juli eine von Siemering modellirte und von E. March & Söhne in Thon gebrannte Büste des Verewigten im Treppenhause der Kunstschule enthüllt worden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Armitage, Edw., R. A., Lectures on Painting. With 29 Illustrations by the Author. 256 p. Crown 8⁰. London, Trübner. 7 sh. 6 d.

Ashdown-Audsley, G., The ornamental arts of Japan. Vol. I, part I. 25 plates in folio, with descriptive letterpress. London, Sampson Low & Co. £ 3. 3 sh.

Beavington-Atkinson, J., Schools of Modern Art in Germany. With fifteen Etchings and numerous Woodcuts. 4⁰. London, Seeley & Co. £ 1. 11 sh. 6 d.

Carr, J. Comyns, Art in Provincial France. Chapters on the Art Galleries of the principal French Cities. Crown. 8⁰. London, Remington. 3 sh. 6 d.

Crowe, J. B. and Cavalcaselle, G. B., Raphael, his Life and Works; with particular reference to recently discovered records and an exhaustive study of extant drawings and pictures. Crown 8⁰. Vol. I. London, J. Murray. 15 sh. —.

Eastlake, C. L., Notes on the principal Pictures in the Louvre Gallery at Paris. With 114 Illustrations. Crown 8⁰. London, Longmans. 7 sh. 6 d.

Eastlake, C. L., Notes on the Principal Pictures in the Brera Gallery at Milan. With 55 Illustrations. Crown 8⁰. London, Longmans. 5 sh. —.

Fergusson, J., The Parthenon. An essay on the mode in wich light was introduced into greek and roman temples. With Illustrations. 4⁰. London, Murray. 21 sh. —.

Parker, J. H., The Archaeology of Rome. New Edition of Part VI, The Via Sacra, containing an Account of the Excavations in Rome from 1438 to 1882. Crown 8⁰, with 35 plates. Oxford, Parker. 12 sh. —.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

23. August

Nr. 41.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 42 erscheint am 6. September.

Die internationale Kunstausstellung in Amsterdam.

Mit der internationalen Kolonial- und Exportausstellung in Amsterdam, welche von einem durch französische und belgische Kapitalisten unterstützten Franzosen Agostini ins Leben gerufen worden ist, ohne daß die holländische Bevölkerung und die holländische Regierung die geringste Neigung zu einem solchen, ganz zweck- und aussichtslosen Unternehmen gezeigt hatten, sollte auch eine internationale Kunstausstellung verbunden sein. Diese ist nun gleich kläglich wie jene ausgefallen, trotzdem die letztere am Ende noch den Charakter einer Weltausstellung usurpirte. Erst in letzter Stunde hatte die holländische Regierung das Protektorat über die wider ihren Willen importirte Ausstellung übernommen, und diesem geringen Vertrauen entsprach auch die Beteiligung der anderen Nationen an einem Unternehmen, zu dessen Durchführung Amsterdam in keiner Weise geeignet war. England hat sich offiziell gar nicht an der Ausstellung beteiligt und Deutschland nur insofern, als der Reichskanzler auf das Drängen einzelner Industrieller eine Summe zur Installation der deutschen Abteilung anwies. Auch Österreich scheint sich zurückgehalten zu haben, da seine Industrie nur sehr spärlich und seine Kunst gleich derjenigen Englands gar nicht vertreten ist.

Unter dem Deckmantel einer Kolonial- und Exportausstellung sollte eine allgemeine Ausstellung aller nur möglichen Industrieerzeugnisse veranstaltet werden. Aber der klug eingefädelte Plan ist gescheitert, vermutlich weil die anderen Nationen, insbesondere England, es müde geworden sind, sich von Frankreich am Gängelbande führen zu lassen. Nur Holland selbst hat es nicht unter seiner Würde gehalten, in seinen eigenen vier Pfählen die Schleppenträgerin Frankreichs zu spielen. Holland besitzt freilich keine eigene Industrie und ist daher fast ausschließlich auf den Import angewiesen, an welchem, wie es scheint, vorwiegend die beiden Nachbarländer, Belgien und Deutschland, participiren. Holland hat aber seine eigene Architektur, welche sich namentlich in jüngster Zeit recht stattlich im Anschluß an die Bauwerke aus dem Ende des 16. und aus dem 17. Jahrhundert entwickelt hat. Ein rühmliches Beispiel dieses neuen Aufschwunges, das im Äußeren nahezu vollendete Rijksmuseum von P. J. H. H. Cuypers, bildete von der Stadt aus sogar den Zugang zu dem Ausstellungsfelde. Aber das Hauptgebäude der Ausstellung, dessen Fassade mit der des Rijksmuseums parallel läuft, ist nicht von einem Holländer, sondern von dem französischen Architekten Fouquiau nach dem Schema des Fischgrätensystems, eine lange, breite Hauptgalerie von parallelen Quergalerien durchschnitten, entworfen worden. Einen bemerkenswerten Schmuck hat nur die Fassade durch den französischen Bildhauer Motte, einen Schüler von Gérôme, erhalten. Um den Charakter einer Kolonialausstellung dem ganzen Baue aufzuprägen, hat der Künstler von indischen Tempelbauten und assyrischen Palästen Anleihen gemacht. Von zwei mächtigen viereckigen Türmen flankirt, die mit Pyramiden aus Menschen-, Tierköpfen und Palmen gekrönt sind, er-

streckt sich vor dem Eingange eine Vorhalle, über welche ein riesiges rotes Velarium gespannt ist. An den Wänden des Vestibüls halten kolossale Elefanten und phantastische Sphinxgestalten mit Reitern Wacht, — es ist ein burleskes Gemisch der abenteuerlichsten Stilformen, welches immerhin bezeichnend genug für den bunt zusammengewürfelten Bazar ist, welcher den Eintretenden hinter diesem grotesken Ausbau aus Stuck und gegipster Leinwand erwartet. Das eigentliche Kolonialgebäude, welches die Kunst- und Naturerzeugnisse der indischen Kolonien Hollands enthält und ungefähr den Charakter eines großen ethnographischen Museums hat, liegt in der Hauptaxe parallel dem Ausstellungspalast und ist in einem einfachen, aber ansprechenden maurischen Stile gehalten. Über den Inhalt des Hauptgebäudes ist, soweit er sich auf die Kunstindustrie bezieht, bei der außerordentlich großen Lückenhaftigkeit des gebotenen Materials kein Wort zu verlieren. Es liegt auf der Hand, daß die Fortschritte, welche die Industrie seit 1878 gemacht hat, nicht so gewaltig sein können, daß sie die Physiognomie einer fünf Jahre darauf veranstalteten Weltausstellung gegen die frühere erheblich verändern können. Die Leistungen Deutschlands unterschieden sich in nichts von denjenigen, welche wir durch die Berliner, die Düsseldorfer und die süddeutschen Lokalausstellungen kennen gelernt hatten. Frankreich befindet sich augenscheinlich in einer Periode des Stillstandes, dessen Vorhandensein durch die kolossalen Spezialausstellungen von Barbédienne und Christofle und durch die blendende Etalage der Schmucksachen und Prunkgeräte von Fromont-Meurice nicht widerlegt wird. Belgiens Kunstindustrie hat dagegen seit 1878 einen sichtlichen Aufschwung genommen, sodaß sie eigentlich wenig mehr hinter der französischen zurückbleibt. Nur fehlt ihr noch ein selbständiges Gepräge. Neues und Überraschendes haben wiederum nur die Japaner zur Schau gestellt, welche namentlich in der Dekoration der Bronzen und Porzellane eine Anzahl neuer Kombinationen und Farbeneffekte erzielt haben. Dementsprechend sind aber auch ihre Preise noch über diejenigen der Pariser Weltausstellung hinaus gestiegen. Eine neue Erscheinung waren auch die Bronzen der Firma Woerffel in St. Petersburg: kleine, außerordentlich lebendig und technisch meisterhaft behandelte Typen aus dem Volksleben, Kosaken, Bauern mit Pferden und Rindern, Fuhrwerke, Tiere in Verbindung mit Bergkrystall, welche ebensowohl ihres nationalen Charakters wie ihrer vortrefflichen Technik halber sehr schnell verkauft wurden.

Und die Kunst? Man hatte ihr einen langgestreckten Schuppen am äußersten Ende des Ausstellungsplatzes angewiesen und ihre Würde auch sonst so wenig geachtet, daß man keinen Anstand nahm, in ihrer Mitte einen Bazar zu etabliren, in welchem Kleidungsstücke, Kurzwaren und Nippessachen für einen wohlthätigen Zweck verkauft wurden. Holland hat sich natürlich am stärksten beteiligt. Wenn wir nur die Maler berücksichtigen — denn die Bildhauer aller Nationen sind so schwach vertreten, daß eine plastische Abteilung so gut wie gar nicht vorhanden ist, — so hat Holland 173, Belgien 129, Frankreich 128 und Deutschland 113 gestellt. Insgesamt sind 1207 Kunstwerke zu sehen, welche sich folgendermaßen verteilen: auf Holland 365, auf Belgien 276, auf Frankreich 345, auf Deutschland 179, auf Italien 28. Ein paar Russen, zwei Schweden, ein Däne, ein Engländer, ein Spanier und ein Österreicher sind zu einem „internationalen" Salon vereinigt, der es Ende Juni bis auf 15 Nummern gebracht hatte. Der Umstand, daß Belgien und Holland sehr reich auf der Ausstellung vertreten sind, hat natürlich wieder seinen Rückschlag auf die Münchener Ausstellung geübt. In München sind nur 22 holländische und 45 belgische Maler anwesend. Also Stückwerk hier wie dort. England, dessen Malerei eine so hervorragende und eigen geartete Stellung einnimmt, hat sich an beiden Ausstellungen nicht beteiligt, und Österreich, Spanien, Amerika und Italien haben die Amsterdamer Ausstellung ganz oder so gut wie ganz ignorirt.

Frankreich hat sich seine Sache am leichtesten gemacht, indem es einfach eine Auswahl von Gemälden aus den Salons von 1880, 1881 und 1882 — der 1. Januar 1879 war von der Kommission als Grenze für die Entstehungszeit der zuzulassenden Kunstwerke festgesetzt worden — nach Amsterdam schickte. Man sah Bonnats Porträt von Puvis de Chavannes, Carolus-Durans Grablegung, Gervex' Ziviltrauung, Laugée's Tortur unter der Inquisition, Leroux' Wunder der Vestalin Claudia Quinta, Morots Versuchung des heil. Antonius, Rixens' Tod der Agrippina, Soyers Strike der Schmiede und den öffentlichen Schreiber von Worms, der geringeren Werke nicht zu gedenken. Unter den wenigen Novitäten waren die bedeutendsten zwei Londoner Straßentypen, ein junger Kommissionär und eine Blumenverkäuferin von Bastien-Lepage, zwei lebensgroße Figuren, die in seiner bekannten Manier, zarte und eingehende Modellirung der Köpfe bei vollständiger Vernachlässigung des Hintergrundes, behandelt sind. Die französische Ausstellung bot aber, trotzdem es auch ihr an hervorragenden Kunstwerken mangelte, infolge der getroffenen Auswahl immerhin noch einen geschlossenen und einheitlichen Anblick, welcher den Charakter der französischen Kunst deutlich erkennen ließ. Die deutsche Abteilung sah aber so über alle Maßen erbärmlich aus, daß dem deutschen Be-

sucher die Schamröte ins Gesicht steigen mußte. Daraus kann nicht einmal irgend jemandem ein Vorwurf gemacht werden. Die deutsche Reichsregierung hätte, da sie offiziell von der Sache nichts wissen wollte, am besten gethan, energisch von der Beschickung abzuraten. Unter den obwaltenden Verhältnissen waren aber die Künstler über den Grad der Beteiligung im unklaren, und so hat Hinz und Kunz geschickt, was sie gerade übrig hatten. Von Meistern ersten und zweiten Ranges sind nur die beiden Achenbach, Alb. Bauer, H. Eschke, R. Jordan, O. v. Kameke, E. Körner, Chr. Kröner, W. Lindenschmidt, C. Ludwig und Fritz Werner vertreten, und auch diese nicht durchweg mit Arbeiten, welche auf der Höhe ihrer künstlerischen Bedeutung stehen. Kein Knaus, kein Menzel, kein Defregger, kein Vautier, kein M. Schmid, — also aus dem Kreise der Genremaler nicht ein einziger von denen, welche den Ruhm der deutschen Malerei der Gegenwart begründet haben. Das Klügste, was bei dieser unglücklichen Geschichte noch gethan worden ist, war, daß sich die deutschen Künstler hors concours erklärten, daß uns also die Schande erspart wurde, bei der Medaillenverteilung in die letzte Stelle gerückt zu werden.

Die holländische Malerei war durch ihre besten Namen vertreten, und es ist auch nicht zu zweifeln, daß die Künstler ihr Bestes hergegeben hatten. Man sah Bilder von J. H. L. de Haas, Josef und Isaak Israels, Hermann ten Kate, Koekkoek, Kruseman, H. W. Mesdag, Stroebel, Namen, die im Auslande am meisten bekannt sind. Aber ein erhebendes Bild gewährte diese Ausstellung nicht. Der platte Realismus, welcher die geistige Kultur Hollands beherrscht, scheint die Kunst an jedem idealen Aufschwunge zu hindern. Die mythologische, die historische und die religiöse Malerei sind fast unbekannt. Auch mit der Porträtmalerei ist es schwach bestellt. Das wenige Erträgliche auf diesem Gebiete zeigt französische Einflüsse. Sonst nichts als Landschaften, Viehweiden, Tierstücke und Genrebilder, die meist nüchterne Abschriften der Natur sind. Humor ist so gut wie gar nicht vorhanden, und nur selten giebt sich eine tiefere Empfindung kund, kommt irgend etwas zum Durchbruch, was das Gemüt des Beschauers ergreift. Am auffallendsten aber ist, daß sich die modernen holländischen Maler, ganz im Gegensatze zu den Belgiern, so wenig um die ruhmvolle Vergangenheit ihrer heimischen Kunst kümmern. Man sollte nicht glauben, daß hier Rembrandt und Frans Hals, Ruisdael und Hobbema, Terborch und Dou, van Ostade und van Goyen gelebt haben. So wenig ist von ihrem Studium in den Werken der modernen Maler zu spüren. Stroebel und ten Kate sind so ziemlich die einzigen, welche eine rühmliche Ausnahme machen.

In der belgischen Malerei hat die nationale Strömung die von Frankreich abhängige Richtung neuerdings wieder in den Hintergrund gedrängt. Insbesondere macht sich in der Landschaftsmalerei ein energisches Streben nach schlichter Naturwahrheit bemerkbar, welches auf das Studium der altniederländischen Meister zurückzuführen ist. Die Historienmalerei im Sinne der glorreichen Tradition der vierziger und fünfziger Jahre scheint dagegen, soweit sich nach dem Materiale der Ausstellung urteilen läßt, ganz erloschen zu sein. Wie überall erfreut sich auch hier die Genremalerei einer lebhaften Blüte, welche namentlich da, wo die Künstler in der koloristischen Behandlung an die klassischen Vorbilder der Heimat anknüpfen, auch recht erfreulich ist.

Adolf Rosenberg.

Vom Ulmer Münster.

C. Am 7. Juli sind die letzten Balken des Notdachs gefallen, welches mit seinen vier zierlichen Erkertürmchen und in seiner allmählichen Verjüngung in einen schlanken, mit Knopf und Kreuz gekrönten kleinen Glockenturm dem riesigen Torso des Westturmes des Münsters einen verhältnismäßig nicht unschönen Interimsabschluß gegeben hatte und welches nunmehr seit etwa vierthalbhundert Jahren das allen Besuchern der Stadt wohlbekannte, durch alle bildlichen Aufnahmen des Münsters tausendfach verewigte Wahrzeichen Ulms gewesen ist. Unter den im obersten Turmknopfe niedergelegten Pergamenten fand sich keines, das auf die Erbauung dieses Notdaches zurückginge, wohl aber ein Gedicht vom Jahre 1597, welches verschiedene Reparaturen an demselben erzählt. Ohne Zweifel war dasselbe um 1529, wo der Weiterbau ganz und definitiv eingestellt worden ist, aufgesetzt. Ein Ereignis nun, wie der Abbruch dieses denkwürdigen Notdaches, welches zugleich den nunmehrigen Fortschritt zum Weiterbau, zur Vollendung des Hauptturmes bedeutet, ein solches Ereignis war wohl würdig, von den Bürgern Ulms durch einen letzten Abschiedsbesuch mit Bankett in der Turmstube des neuen Nordchorturmes gefeiert zu werden, und giebt gegründeten Anlaß, auch in diesen Blättern auf das seit dem letzten Bericht in Nr. 7 der Kunst-Chronik in der Münsterrestauration, unter der Leitung von Dombaumeister Prof. Beyer, Geleistete einen Rückblick zu werfen. — Es wurde damals mitgeteilt, daß nach Abbruch der großen Orgel und Aufstellung einer Interimsorgel, auf einem ins Mittelschiff vorgebauten Holzgerüste, mit den Verstärkungsarbeiten begonnen wurde, welche dem eigentlichen Weiterbau am Turme vorangehen müssen. Diese Verstärkungsarbeiten betreffen 1) Einbauten in die weiten Fenster der Turmhalle

(in der Höhe des Mittelschiffes) und des oberen Turmgeschosses (des Glockenhauses). Dieselben, aus Sandsteinquadern aufgeführt, sind demnächst alle vollendet. Um die Tragkraft des ganzen Turmvierecks für das aufzusetzende Achteck zu erhöhen, wurde die Leibung der Fensterbogen verstärkt, die innere Fensteröffnung zwar dadurch verengt, was aber von außen wegen des den Fenstern vorgelegten Stabwerks kaum bemerkt wird. 2) Zur Verstärkung der Fundamente wurde unter der Ostseite des Turmes ein einfacher Contrebogen geführt, aus gewaltigen Granitquadern. 3) Darauf ruht ein mächtiger verstärkender Einbau in die große östliche Turmöffnung gegen das Mittelschiff, welcher bis jetzt auf 7,4 m Höhe geführt ist. Er soll auf 40 m Höhe gebracht und etwa bis Herbst 1884 vollendet sein. Wenn dann — etwa gleichzeitig — auch der neu herzustellende Übergang vom Viereck zum Achteck fertig sein wird, so wird damit die letzte Vorarbeit für den Aufbau des Riesen vollendet sein, welcher dann beginnen kann. Es wird demselben der Böblingersche Plan zu Grunde gelegt werden. Schon schwingt sich an der Nordseite das zum Aufzug des Materials bestimmte Holzgerüst kühn bis zur jetzigen Plattform empor, und bis Herbst werden wir von der Fortsetzung desselben auf der Plattform selbst berichten können. — Indessen werden alle Kräfte auf eine neue Aufgabe gesammelt, mit deren Vollendung die Stadt Ulm dem Luther-Jubelfest des 10. November 1883 einen würdigen Tribut entrichten will: die stilgemäße Bemalung und durchgängige Renovation des herrlichen Münsterchors. Meister Loosen von Köln, der voriges Jahr die Sakristei durch Bemalung der Gewölbezwickel und Säulenkapitäle zu einer reizenden Kapelle gestalten half, welche an ihren Wänden eine Anzahl kostbarer alter Bilder (von Zeitblom u. a.) birgt, hat dieselbe Aufgabe beim Chor übernommen. Die Syrlinschen Chorstühle werden dann in diesem Raume und auf diesem Hintergrunde erst recht in ihrer ganzen Pracht zur Geltung kommen; desgleichen das Sakramentshäuschen unter dem Triumphbogen; zwei große neue Glasfenster sind bestellt, und die Frauen Ulms bereiten dem Schaffner-Altar im Chor ein kostbares Antependium.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Kupferstiche der Dresdener königl. Sammlungen in Photogravüren. Komplett in 160 Tafeln. Glauchau, Kunst-Verlagsanstalt. 1883. Fol.

* Wir erwähnen dieses Werk nur, um einigen Irrtümern vorzubeugen, welche die Fassung des Titels hervorzurufen geeignet ist. Wenn es nämlich den Anschein gewinnen könnte, als handele es sich hier um eine offizielle Publikation aus den Dresdener königl. Sammlungen und als enthalte dieselbe etwa Reproduktionen der Schätze des Kupferstichkabinets, so können wir aus bester Quelle mitteilen, daß kein einziger Museumsbeamter an dem Werke beteiligt ist, sondern daß dasselbe lediglich dem kunsthändlerischen Interesse des Photographen Diener in Glauchau seine Entstehung verdankt, ferner daß das königl. Kupferstichkabinet kein einziges Blatt für dasselbe geliefert hat. — Der Herausgeber hat ausschließlich die Stiche des sog. alten, noch jetzt im Handel befindlichen Dresdener Galeriewerkes (1753 bis 1871) nebst einzelnen aus der Galerie separat hervorgegangenen Blättern reproduzirt, und zwar diese, wie wir nicht unterlassen wollen hinzuzufügen, nicht in eigentlichen, durch die Kupferplatte erzeugten „Photogravüren“, sondern in gewöhnlichen Lichtdrucken. Man hat es daher ausschließlich mit einer für den Konsum des großen Publikums bestimmten Spekulation zu thun.

Sn. **Internationale Kunstausstellung in München.** Von dem in der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München erschienenen illustrirten Kataloge ist kürzlich eine dritte Auflage ausgegeben, welche den gesamten Bestand der erst anfangs August vollständig gewordenen Ausstellung verzeichnet. Die Vermehrung bezieht sich vorzugsweise auf die aus Berlin und Paris eingetroffenen Sendungen. Zugleich sind auch die Illustrationen um eine erhebliche Anzahl vermehrt, von denen einzelne in Zinkotypie nach photographischen Aufnahmen hergestellte sich durch scharfe Umrisse und klaren Ton besonders auszeichnen. Der 290 Seiten umfassende Band kostet im Buchhandel nur 2 Mk. 60 Pf.

Sn. **Die nordische Kunstausstellung in Kopenhagen** ist wie üblich im Juli eröffnet und von den Künstlern der skandinavischen Länder, einschließlich Finnlands, reich beschickt worden. Der Katalog (Bangs Buchhandlung in Kopenhagen) weist im ganzen 740 Nummern auf, von denen 152 auf Schweden, 89 auf Norwegen, 78 auf Finnland, die übrigen auf Dänemark fallen. Von 95 Kunstwerken sind Abbildungen, teils in Zinkotypie, teils in Holzschnitt ausgeführt, beigegeben. Vergleicht man diese Illustrationen mit denjenigen, welche sich in den deutschen und französischen Kunstausstellungskatalogen finden, so muß man der dänischen Publikation unbedingt den Vorrang zugestehen, sowohl was die Sorgfalt der Zeichnung, als auch was die Rücksicht auf die vervielfältigende Technik anlangt. Zweckmäßig erscheint uns auch, daß die Bilder dem Kataloge als Anhang beigegeben sind und zwar auf einseitig bedrucktem Papier. Dadurch werden zwei Vorteile erreicht: erstens, daß auf den Druck größere Sorgfalt verwandt werden kann, und zweitens, daß die Benutzung des Kataloges in der Ausstellung nicht unnützerweise erschwert und unbequem gemacht wird. Da sich die Abbildungen nur ausnahmsweise in unmittelbarer Nähe der Nummer, unter der das Original verzeichnet ist, finden, tragen sie mehr zur Verwirrung als zur Orientirung bei. Das dänische Beispiel ist also in jeder Hinsicht nachahmenswert.

Todesfälle.

*** Der **Maler Eduard Dubufe**, ein Schüler von Delaroche und ein beliebter Porträtmaler der vornehmen Welt, ist am 11. August in Versailles in einem Alter von 63 Jahren gestorben.

x— **August Heinrich Riedel**, der Nestor unter den römischen Künstlern deutscher Nation, dessen italienische Frauenköpfe und Genrescenen vor mehr als einem Menschenalter Aufsehen und Bewunderung erregten, ist 84 Jahre alt in der zweiten Augustwoche in Rom gestorben.

Kunsthistorisches.

*** **Von Anton Eisenhoit**, dem aus Warburg gebürtigen Silberschmied, soll in seiner Geburtsstadt ein neues, in Silber gearbeitetes Werk zum Vorschein gekommen sein, das bis dahin völlig unbeachtet geblieben war. Es ist ein an silberner Kette hängendes, reich verziertes Brustschild, das sich im Besitze der dortigen Schützengesellschaft befindet, ihr sicher von Anfang an gehört hat und von dem jedesmaligen Schützenkönig als Zeichen seiner Würde getragen wurde. Das Schild besteht aus einer oblongen Platte, die von Pilastern mit Masken und Engelsfigürchen eingefaßt wird. An die Postamente dieser Pilaster lehnt sich auf beiden Seiten je eine beflügelte, ornamental behandelte Halbfigur. Dazwischen breitet ein Engel seine Schwingen aus und schließt so nach unten hin das Mittelfeld der Platte ab. Demselben ist ein kleineres, von einer reichen Kartouche umrahmtes Schild mit

dem eingravirten Wappen der Stadt, der heraldischen Lilie, aufgelegt. Den oberen Abschluß bildet ein Cherubim.

Preisverteilungen.

Rgt. **Über die Beschlüsse der Preisjury der internationalen Kunstausstellung in München**, welche am 11. August nach achttägiger Beratung ihre Thätigkeit beendet hat, ist Nachstehendes mitzuteilen: Das Preisgericht war zusammengesetzt aus den Herren Köhler und Neal für Amerika; Barthelmeß von Düsseldorf, Prof. Becker aus Berlin, Beyschlag, Prof. Bühlmann, Prof. Eberle, Holmberg, Fr. Aug. Kaulbach, Direktor Lange aus München, Hofrat Pauwels aus Dresden, Prof. Riefstahl, Prof. Raab aus München, Seel aus Düsseldorf, Prof. Schaper aus Berlin, Prof. Thiersch und Vogel aus München für Deutschland; Lafenestre, Lefebvre und Millet für Frankreich; Dir. Norsini und Monteverde für Italien; von Angeli aus Wien für Österreich; Tubino für Spanien; von Cederström für Skandinavien und nicht speziell vertretene Länder und Benczur für Ungarn. Die Jury ernannte Herrn Ferd. von Miller zum Ehrenpräsidenten, Herrn Direktor Lange zum Präsidenten und Herrn Sekretär Paulus zum Schriftführer. Die erste Medaille erhielten zuerkannt für Malerei die Herren: Andreas Achenbach in Düsseldorf, Hermann Baisch in Karlsruhe, Prof. Wilh. Diez in München, Ludwig Knaus in Berlin, Ludwig Loefftz in München, Claus Meyer in München, Gustav Richter in Berlin — Deutschland. James Bertrand, Bastien-Lepage und Emil Renouf — Frankreich; Hubert Herkomer — England; Luigi Nono — Italien; Carl Leop. Müller — Österreich; Franc de Pradilla und P. Casado — Spanien. Für Plastik: Jean Antoine Marie Sdrac — Frankreich. Für Architektur: Paul Wallot in Frankfurt a. M. — Deutschland; Commission des monuments historiques de la France — Frankreich. Für Graphik: Cl. Ferd. Gaillard — Frankreich. Die zweite Medaille wurde zuerkannt in der Malerei den Herren: E. A. Abbey, William Chase und Toby Rosenthal — Amerika; E. de Pratère — Belgien; Ch. L. Bokelmann in Düsseldorf, Eugen Bracht in Berlin, Ludwig Dill in München, Adolf Echtler in Paris, Otto Gebler in München, N. Gysis in München, Paul Höcker in München, Fr. Kaulbach in München, Albert Keller, W. A. Kowalsky in München, Paul Meyerheim in Berlin, Wilh. Räuber in München, Cl. Schraudolph in München, Rudolf Seitz in München, Otto Sinding in München, H. Speckter in Hamburg, Prof. Jos. Wenglein und Ernst Zimmermann in München — für Deutschland. Albert Aublet in Paris, G. Courtois in Paris, Ed. Dantan in St. Cloud, L. Doucet in Rom, Henry Gervex in Paris, A. Luminais in Paris, Henry Saintin in Paris, Fr. Tattegrain in Paris — Frankreich. G. Boggiani in Rom, G. Ciardi in Treviso und Carlo Randanini in Rom — Italien; C. Birshop im Haag und Jos. Israels im Haag — Holland; Prof. Rudolf Alt in Wien, V. Brozik in Paris, Josef Fux in Wien, Prof. Rudolf Huber in Wien, E. von Lichtenfels in Wien, Franz Ruben in Venedig und Emil Schindler in Wien — Österreich; A. Hagborg in Paris und C. G. Hellqvist in Paris — Schweden. Jimenez y Aranda und François Domingo — Spanien. Geza von Meszöli — Ungarn. Für Plastik: G. Eberlein in Berlin, Max Klein in Berlin, Josef von Kramer in München, Wilh. Roesch in Stuttgart und Prof. R. Siemering in Berlin — Deutschland. Prof. A. D'Orsi in Rom — Italien. Für Architektur: Franz Ewerbeck Prof. in Aachen — Deutschland. Louis Bernier in Paris — Frankreich. Amador de los Rios — Spanien. Für Graphik: F. Jüngling — Amerika. Armand Mathey-Doreb in Paris, Charles Albert Waltner in Paris — Frankreich. Joh. Burger in München, Wilhelm Hecht in München, Max Klinger in Berlin und Carl Koepping in Paris — Deutschland. Für Kleinkunst: Prof. Ferd. Barth, Lorenz Gedon, Bildhauer und Prof. Fritz von Miller in München. Es gelangten somit 19 Medaillen I. Klasse und 66 Medaillen II. Klasse zur Verteilung.

Personalnachrichten.

Rgt. **Der bisherige Kabinetssekretär des Königs von Bayern, v. Ziegler,** ist zum etatsmäßigen Rat im Ministerium des Inneren für Kirchen- und Schulangelegenheiten ernannt und ihm das Referat über die Kunst- und höheren Lehranstalten übertragen worden.

*** **Der Bildhauer Max Wiese** in Berlin ist an Stelle des Bildhauers Bergmeier, welcher auf zwei Jahre nach Italien geht, als Lehrer für den Modellirunterricht an die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin berufen worden.

Rgt. Stuttgart. Der in München wohnhafte Maler Friedrich Keller wurde an Stelle des in den Ruhestand tretenden Professors Häberlein zum Lehrer der Malerei an der königl. Kunstschule ernannt.

*** **Dem Jahresbericht der akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin**, welchen Direktor A. v. Werner für das Lehrjahr 1882—1883 abgestattet hat, entnehmen wir, daß an Stelle des Herrn Eduard Hübner der Maler O. Brausewetter die Funktionen eines Hilfslehrers in der Vorbereitungsklasse übernommen hat und daß an die Stelle des Herrn Bürck der Maler Rud. Dammeier als Hilfslehrer in der Malklasse II. getreten ist. Die leidige Thatsache, daß die Berliner Kunstakademie kein ausreichendes Unterkommen besitzt, wird u. a. auch dadurch illustrirt, daß das Landschaftsatelier und die Malklasse I. sowie das Atelier der Herren Professor Schrader und E. Bracht nach dem Polytechnikum in Charlottenburg verlegt werden mußten. Die Anstalt war im Wintersemester von 264, im Sommersemester von 240 Studirenden besucht.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Die internationale Kunstausstellung in München** gab Anlaß zum Ankauf nachstehender Gemälde von Münchener Künstlern für die königl. Neue Pinakothek: „Die Anbetung der Hirten“ von Ernst Zimmermann, „Pietà“ von Prof. L. Loefftz, „Kalksteinsammlerinnen im Isarbett oberhalb Tölz“ von Josef Wenglein, „Mädchen in holländischer Tracht“ von Paul Höcker und „Dachshund mit Fuchs“ von Otto Gebler. — Die fast sechs Wochen nach der feierlichen Eröffnung der Ausstellung zugänglich gemachten Abteilungen der Berliner und der französischen Künstler lassen das Publikum ziemlich unbefriedigt; von großer historischer Kunst ist weder dort noch hier die Rede. — Dem Vernehmen nach ist die „Predigt im Hofe der Kathedrale zu Sevilla“ von Jimenez y Aranda in Sevilla zum Ankauf als erster Preis der Lotterie der Ausstellung um 10000 Mark in Aussicht genommen, doch steht noch nicht fest, ob das Bild überhaupt verkäuflich ist.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **Der Wiederaufbau der Basilica di San Paolo fuori le mura** in Rom schreitet allmählich seiner Vollendung entgegen. Seitdem derselbe von dem italienischen Staate übernommen wurde, steht die Verwaltung des Neubaues unter dem königl. Kommissar, welcher mit der Liquidirung des Kirchengutes der Stadt Rom ꝛc. betraut ist. Derselbe legt jährlich öffentlich Rechenschaft über den Fortgang der Arbeiten ab. Dieser Bericht liegt nun für das Jahr 1882 vor. Wir entnehmen demselben, daß in dem genannten Jahre zwei bedeutende Arbeiten angeordnet wurden und auch bald beendet sein werden. Die erste umfaßt die Anfertigung der 12 Kolossalstatuen der zwölf Apostel, welche die Attika der großartigen Vorhalle, aus 12 Kolossalsäulen aus den Brüchen von Baveno (am Lago Maggiore) bestehend, krönen sollen. Diese Statuen werden von zwölf verschiedenen italienischen Künstlern angefertigt, welche sich den Auftrag in einer Preisbewerbung erkämpften. Der Staat bezahlt für dieselben im ganzen 240000 Lire. Die zweite Arbeit besteht in den zwei für die Front bestimmten großen Fenstergemälden, welche bei dem tüchtigsten Künstler Roms in diesem Fache, dem Cavaliere Moroni, bestellt wurden. Nach Beendigung der genannten Arbeiten bleiben noch drei Dinge übrig, welche den prachtvollen Riesenbau abschließen sollen: die große Hauptthür in der Front der Kirche, der Quadriportikus vor der Kirchenfassade und schließlich das Baptisterium. Über die Herstellung konnten sich die beiden leitenden Architekten, der jüngere Vespignoni, welcher seinem verstorbenen Vater, der den ganzen Bau zum großen Teile geleitet hat, nachfolgte, und der Architekt

Poletti nicht einigen. Der eine will die Thür ähnlich wie die beiden Seitenthüren ganz neu aus Holz herstellen, während der andere sich für die Verwendung der alten, bei dem Brande von 1823 verschonten Bronzethüren erklärt hat. Die Entscheidung darüber wurde der römischen Accademia di San Luca anheimgegeben. Die Fundamente zum Quadriportikus, welcher einen Hof vor der Hauptfassade bilden wird, sind bereits gelegt; auch wurden bereits einige der Säulen errichtet. Über den Platz für das Baptisterium sind die beiden Architekten ebenfalls uneinig. Poletti wünscht dasselbe in dem Quadriportikus zu errichten, während Vespignoni es vorzieht, dasselbe an der rechten Seite der Basilika aufzubauen. Wegen dieser Frage sowohl als auch wegen einer dritten, welche sich auf die Belassung oder Ersetzung des von der alten, abgebrannten Basilika übrig gebliebenen Baldachins über der „Konfession“ im Inneren der Kirche bezieht, wurde ebenfalls die Autorität der Accademia di S. Luca angerufen. Für die Baukosten, welche im Jahre 1882 erforderlich waren, verwandte die italienische Regierung 187803 Lire 47 Cent.

*** **Für die seit Jahren geplante Restauration der Schloßkirche in Wittenberg**, welche zweimal durch kriegerische Ereignisse sehr schwer beschädigt und 1817 nur sehr notdürftig wieder hergestellt worden ist, haben sich die Aussichten jetzt wieder günstiger gestaltet. Den auf die Initiative des Kultusministers im Ministerium der öffentlichen Arbeiten hergestellten Entwürfen hat der Kronprinz seine Teilnahme und Fürsorge gewidmet, und es ist demnach zu hoffen, daß dieses in den Jahren 1493—1499 in spätgotischen Formen errichtete Bauwerk auch künstlerisch diejenige Gestalt erhalten wird, welche seiner historischen Bedeutung entspricht. Die Entwürfe sind von Geh. Baurat Adler aufgestellt worden. Wie das „Centralblatt der Bauverwaltung“ mitteilt, soll die Restauration bei möglichster Schonung der alten Substanz und in gewissenhaftem Anschlusse an die ursprüngliche Stilbehandlung keine auf die antiquarische Gelehrsamkeit gegründete oder gar sklavische Wiederholung der durch Brand oder Abbruch zerstörten älteren Anlagen erstreben, sondern eine zielbewußte, künstlerisch schöne Herstellung. Das Innere wird durch schlanke Achteckspfeiler dreischiffig gestaltet und mit schmalen Umgängen im Erdgeschosse wie auf den Emporen versehen. Die zehn Freipfeiler werden mit überlebensgroßen Statuen geschmückt, welche außer den beiden Reformatoren die hervorragendsten Zeitgenossen, die an dieser Stelle kämpfend wie aufbauend gewirkt, darstellen sollen, um die alte Schloßkirche fortan als ein Pantheon deutscher Glaubens- und Geisteshelden zu charakterisiren. Für die Gestaltung des Äußeren ist in den Entwürfen nach gleichen Gesichtspunkten verfahren worden. Alles, was dem alten Baue angehört, bleibt erhalten, aber das Fehlende oder neu Hinzuzufügende, wie z. B. eine Sakristei, wird in stilistisch richtiger aber einfacher Fassung erneuert bezw. gestaltet. Hierzu gehören auch die Türme: der alte Dachreiter mit der Schloßuhr und der runde Nordwestturm, der die Kirche an ihrer Westfront flankirt und als Glockenturm für dieselbe unentbehrlich ist. Dieser letztere wird um 22 m erhöht, sodann mit einer offenen Arkadengalerie zwischen Strebepfeilern (um hier an hohen Festtagen Choräle abblasen zu lassen) versehen und mit einer kupfergedeckten Kuppelspitze, welche die Kaiserkrone trägt, abgeschlossen. Unter der Arkadengalerie umzieht den Turm ein hoher Fries, der in Salviati'scher Glasmosaik den Anfang des Lutherliedes: Ein' feste Burg ist unser Gott, ein' gute Wehr und Waffen, weithin leuchtend zeigen soll.

Rgt. **Michael Wagmüllers Liebigdenkmal in München** wurde am 6. August feierlich enthüllt. Justus v. Liebig ist in einem Lehnsessel sitzend dargestellt. Das edle Haupt schaut mit leiser Wendung nach rechts vor sich hin, als beobachtete es das geheimnisvolle Spiel der Naturkräfte, das dem Geiste des Forschers deren Rätsel offenbaren soll. Er hat das rechte Bein über das linke gelegt, die rechte Hand läßt ein mit dem Finger aufgeklemmtes Buch nachlässig in den Schoß gleiten und auf ihr ruht die linke; eine kaum merkliche Bewegung der Finger deutet auf die innere Erregung hin. Die Formen des stattlichen Mannes sind in die Falten des Talars gehüllt, lassen sich aber unter denselben überall verfolgen. Das Ganze ist ein Bild großartiger Ruhe und in seiner strengen Naturbeobachtung eine höchst bedeutende realistische Leistung. Der Sockel aus hellgrauem oberitalienischem Granit trägt an der Vorderseite den Namen des Gefeierten, an der Rückseite die Widmung der Verehrer. Beide Schmalseiten sind abgerundet. An den geraden Seitenflächen sind Marmorreliefs eingelassen, welche die Bedeutung des Denkmals allegorisch erläutern: einerseits die Chemie zwischen Knaben mit bezüglichen Geräten, andererseits ein Greis, der einen Jüngling über die Bedeutung einer Kornähre, der Ernährerin des Menschengeschlechts, belehrt. Vom Hauptgesims hängen vergoldete Bronzefestons voll und schwer zu den Inschriften herab. Die Liebigstatue ist das erste in Marmor ausgeführte Denkmal, welches München aufzuweisen hat; ihre Wirkung ist eine um so günstigere, als ihr üppig grünes Gesträuch der Anlagen auf dem Maximiliansplatze zum Hintergrunde dient. Wagmüller konnte sein schönstes Werk nicht vollenden; der Tod nahm ihm Meißel und Hammer aus der Hand. So mußte er es seinem Freund und Schüler Wilhelm Ruemann überlassen, der es in seinem Sinne vollendete.

x. **Künstlerhausbau in Salzburg.** Man schreibt uns aus Salzburg: In den letzten Tagen hat die Ausstellung der Künstlerhausbau-Lotterie eine so bedeutende Vermehrung an Kunstwerken erfahren, daß bereits ein dritter Saal für die Unterbringung all der neu eingelaufenen Treffer in Anspruch genommen werden mußte. Unter den letzteren fesselt ganz besonders ein reizendes Bild Defreggers die allgemeine Aufmerksamkeit. Es stellt eine Südtirolerin dar, eine Mädchenerscheinung voll schelmischer Anmut, eine jener hübschen Gestalten, wie sie uns in den Bildern dieses Künstlers so häufig entgegentreten. Dieses Bild zählt unstreitig zu den Perlen der Ausstellung. Auch August Schäffer hat ein großes Bild, eine Abendlandschaft, eingesandt, das von packender Wirkung ist und sich des allgemeinen Beifalles der zahlreichen Besucher der Ausstellung erfreut. Der Losverkauf in der letzteren nimmt seinen ungeschwächten Fortgang.

*** **Denkmälerchronik.** Die Einweihung des zur Erinnerung an die Verteidigung von Paris errichteteten Denkmals hat daselbst am 12. August stattgefunden. — Am 13. August wurde in Antwerpen das Standbild des vlämischen Dichters Hendrik Conscience, ein Werk des Bildhauers Joris, enthüllt.

—x. **Konrad Dielitz**, dem auf der diesjährigen Kunstausstellung zu Berlin die große goldene Medaille verliehen worden ist, hat von einem Newyorker Kunstliebhaber den Auftrag erhalten, ein Bild zu malen, welches die Eröffnung der Northern-Pacific-Eisenbahn darstellen soll.

*** **Die Gemäldesammlung von Mr. Philipp Miles** in Leigh Court, Somersetshire, ist von dem amerikanischen Millionär Vanderbilt für 410000 Pfd. (ca. 8200000 Mk.) gekauft worden. Dieselbe enthält italienische, vlämische, spanische und französische Meister, von denen besonders Murillo, Claude Lorrain (durch drei Landschaften) und Rubens (Die Ehebrecherin vor Christo und die Bekehrung Pauli) gut vertreten sind.

Vom Kunstmarkt.

—x. **C. Maurers Kunstauktion.** Am 11. Sept. Vormittags 1/2 10 Uhr soll im Wagnersaale (Barerstraße 16) in München eine Versteigerung moderner Gemälde abgehalten werden und zwar sind darunter Bilder von O. Achenbach, Kurzbauer, Loefftz, G. Max, C. Rottmann und anderen bedeutenden Meistern vertreten. Kataloge sind zu haben bei C. Maurer, Schwanthalerstraße 17 1/2, München.

Sn. **Auktion Morbio.** In München kommt am 10. Sept. die Kunst- und Altertumssammlung des im Jahre 1881 in Mailand verstorbenen Cavaliere Morbio zur Versteigerung, und zwar unter der bewährten Leitung der Herren H. Lempertz' Söhne aus Köln. Die Sammlung Morbio ist unter Kennern als eine der interessantesten Privatsammlungen namentlich in Bezug auf antiken Schmuckgegenstände, Terrakotten u. s. w. bekannt, enthält indes auch mannigfache Erzeugnisse der Kleinkunst in Glas, Metall und Elfenbein aus den späteren Geschichtsepochen der frühchristlichen Zeit, der Longobarden-Herrschaft und dem eigentlichen Mittelalter. Von Belang und größerem Interesse ist auch die Siegel- und Siegelstempelsammlung, deren 42 Stücke, hauptsächlich italienischen Ursprungs, mit dem 10. Jahrhundert beginnen

und bis ins 19. Jahrhundert reichen. Außerdem enthält die Sammlung einige Renaissancemöbel von vorzüglicher Ausführung, zum Teil reiche Florentiner Schnitzarbeit, ferner orientalische Kunstarbeiten (indische, persische, chinesische Waffen und Gerätschaften), endlich eine Reihe von Glasmalereien vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Der mit zahlreichen Lichtdrucken ausgestattete Katalog zählt im ganzen 1061 Nummern auf. — Am 17. Sept. folgt die Versteigerung der Büchersammlung, in welcher sich manche typographische Seltenheiten, Pergamentdrucke mit Miniaturen, frühe Drucke mit Holzschnitten, auch einige Handschriften mit Miniaturen befinden. Der Katalog (594 Nummern) ist ebenso wie der Katalog der Kunstsachen von der Buchhandlung von Th. Ackermann in München zu beziehen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Armand, A., Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. 2. édit. revue, corrigée et considérablement augmentée. 2 vol. gr. 8⁰. Paris, Plon. Fr. 30. —.

Bertrand, Ed., Un critique d'art dans l'antiquité. Philostrate et son école, avec un appendice renfermant la traduction d'un choix de tableaux de Philostrate l'ancien, Philostrate le jeune, Choricius de Gaza et Marcus Eugénicus. gr. 8⁰ de 367 pp. Paris, Thorin. Fr. 5. —

Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale. Livr. 1re. VIII et 120 pp. avec gravures. 4⁰. Paris, Champion. Fr. 7. 50.

Champfleury, Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art 1825—1840. — 150 vignettes par Nanteuil, Johannot, Devéria, Jeanvon, May, Gigoux, Rogier, Allier. Suivi d'un catalogue complet des romans, drames, poésies, ornés de vignettes de 1825 à 1840. Un vol. 8⁰. Paris, Dentu. Fr. 20. —

Cleuzion, H. du, L'Art national. Etude sur l'histoire de l'Art en France. Paris, Le Vasseur. Fr. 80. —.

Collignon, M., Basreliefs grecs votifs du Musée de la Marciana à Venise. 4⁰ de VIII et 88 pp. et 2 planches. Paris, Maisonneuve & Comp. Fr. 3. —.

De Fleury, Documents inédits pour servir à l'histoire des Arts en Angoumois, publiés d'après les originaux. 4⁰ de 33 pp. Angoulême, Goumard. Fr. 3. —.

Delaborde, Vicomte H., La Gravure en Italie avant Marc-Antoine. 4⁰ de 300 pp., orné de 105 gravures dans le texte et de 5 planches tirées à part. Paris, Rouam. Fr. 25. —.

Feuillet de Conches, Histoire de l'Ecole anglaise de peinture jusques et y compris Sir Thomas Lawrence et ses émules. Gr. 8⁰ de 485 pp. Paris, Leroux. Fr. 7. 50.

Jouin, Henri, Antoine Coysevox, sa Vie, son Oeuvre, et ses Contemporains. Précédé d'une Etude sur l'Ecole française de Sculpture avant le 17e siècle. 8⁰. Paris, Didier. Fr. 3. —.

Longperrier, Adr. de, Oeuvres, réunies et mises en ordre par Schlumberger. Tome 2. Antiquités grecques, romaines et gauloises. 1re partie, XXXI et 537 pp. avec gravures et 11 planches hors texte. Paris, Leroux. Fr. 20. —.

Maquet, Paris sous Louis XV., Monuments et vues. Gr. 4⁰ de III et 150 p. avec gravures à part et dans le texte. Paris, Laplace. Fr. 20. —.

Roussel, D., Le Château de Diane de Poitiers à Anet. Paris, Marpon et Flammarion. Fr. 8. —.

Ujfalvy, E. de, L'Art des Cuivres anciens au Cachemir et au petit Thibet. 8⁰. Paris, Leroux. Fr. 15. —.

Vachon, M., Pierre Vanneau et le Monument de Jean Sobiesky. 4⁰ avec illustrations. Paris, L. Baschet. Fr. 25. —.

Zeitschriften.

Der Formenschatz. Heft IX.
Albr. Dürer, Bibliothekzeichen. Holzschnitt. — H. Burgkmair, Die Heiligen des Hauses Oesterreich. — Der heil. Thomas, Holzschnitt v. J. 1520—1530. — H. Brosamer, Entwurf zu einem Gefäss. Holzschn. a. d. Meisters Kunstbüchlein um 1540. — B. Salomon (?), Entwurf zu einer Ehrenpforte. — J. Ammann, Titeleinfassung. — J. A. du Cerceau, Zwei Entwürfe zu Tischen. — Hans Kellerdaler, Vorlage zu einer Gravirung auf Silber in Punzenmanier. — Joh. Rotenhamer, Victoria. Nach einem Kupferstich von L. Kilian. — Es. van Hulsen, Titelblatt zu einer Folge von Grottesken. — A. Watteau, Zwei Entwürfe zu decorativer Wandmalerei, mit Darstellungen d. Sommers u. d. Herbstes.

The Academy. No. 586—588.
The History of Woodengraving in America. By W. J. Linton. Von E. Radford. — The water-colours of J.-H. Zuber. Von C. Monkhouse. — Egyptological Notes. — Mural paintings at Rome on the Capitol. — Mr. Woods excavations at Ephesus. — A contemporary notice of Gainsborough. — Eastlakes Guides to the Louvre and Brera Galleries. Von J. P. Richter. — St. Maurice Collection of Arab art. Von H. Middleton. — Some recent researches in Asia minor. Von W. M. Ramsay.

Revue des Arts décoratifs. IV. Bd. No. 1.
Les ornements de la femme. Von Antony Valabrègue. — Les ustensiles de cuisine. II. Von R. de Maillon. — L'art du cuivre au Cachemire. Von J. de Biez.

Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen. III.
Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz. Einleitung von R. Dohme; Kabinet Hainauer von W. Bode. (Mit Abbild.) — Das Leben des heil. Bonaventura, gemalt von Herrera d. ä. Von C. Justi. — Raphaels Gesichtsbildung. Von H. Grimm.

Gewerbehalle. Heft 8.
Geschnitzte Füllungen von S. Severino in Neapel. — Thürklopfer aus Brescia. — Wandmalerei aus Schloss Trausnitz. — Moderne Entwürfe: Willkommbecher zur Feier der silbernen Hochzeit des Kronprinzen und der Kronprinzessin des deutschen Reiches von Herter u. Bieber, Berlin. — Himmelbett von Gebr. Mercier, Paris. — Pianino und Schreibtisch von O. Fritzche, München. — Geschmiedete Beschläge von Ed. Puls.

L'Art. No. 447—450.
Lettres d'artistes: G. Ricard. — L'art byzantin et son influence sur l'occident. Von A. Springer. (Mit Abbild.) — Aquarellistes français et étrangers. Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Charles Lebrun, et son influence sur l'art décoratif. Von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Rubens au Musée de Munich. Von Emile Michel. (Mit Abbild.) — Les Pourbus. Von H. Hymans. — Le salon d'hiver de la „Royal Academy of Arts". Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Dilman Riemenschneider. Von V. M. Herwegen. (Mit Abbild.) — Lettres d'artistes et d'amateurs.

The Art-Journal. August.
The Backwaters of the Thames. Von W. Senior. (Mit Abbild.) — A group from the institute of painters in water colours. Von Fred. Wedmore. (Mit Abbild.) — The treatment of the Greeks of subjects from ordinary life. Von Baldwin Brown. (Mit Abbild.) — R. Caldecotts Aesop fables. (Mit Abbild.) — The exhibition of the Royal Academy. — Drawings and sculpture of the Roman exhibition. — Exhibition of old masters at Edinburgh. — The museum of arab art at Cairo. Von Stanley Lane-Poole. (Mit Abbild.) — The Paris Salon of 1883. — Pictures at the Amsterdam exhibition. (Mit Abbild.) — Landscapes at the Paris Salon.

The Portfolio. August.
Ancient egyptian art. Von A. B. Edwards. (Mit Abbild.) — Notes on some national portraits. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. August.
Dorchester House. Von E. Balfour. (Mit Abbild.) — Val Prinsep, painter and dramatist. Von W. Meynell. (Mit Abbild.) — Craven and the dales. Von R. St. J. Thyrwhitt. (Mit Abbild.) — Exhibiton popularity. Von J. A. Blaikie. — Later Gothic glass in England. Von Lewis A. Day. (Mit Abbild.) — A Painters friendship. Von J. Cartwright. — Raphael at Urbino. Von Mary Robinson. (Mit Abbild.) — Current Art. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. August.
Heinrich von Ferstel †. Von R. v. Eitelberger. — Theophil v. Hansen. — Die Reform des gewerblichen Unterrichts. — Ausstellung allgemeiner gewerblicher und fachlicher Fortbildungsschulen.

Deutsche Bauzeitung. No. 62.
Nachgrabungen bei der Klosterkirche zu Frose. Von F. Maurer. — Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen. Von H. Oidtmann.

Kunst und Gewerbe. Heft VIII.
Die Gewebe Italiens. Von F. Fischbach. (Mit Abbild.) — Die altdeutschen Gläser in der Mustersammlung des bayrischen Gewerbemuseums. Von C. Friedrich. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. VII. Heft.
Antike Stoffe aus Aegypten. — Gewerbliches aus Amerika. — Entwürfe: Albumdecke. Getrieb. Messingschüssel. Salontisch. Lustre aus Schmiedeeisen. Eckschränkchen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

6. September

Nr. 42.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

☛ Kunstchronik Nr. 43 erscheint am 20. September. ☚

Die Sonderausstellungen textiler Kunst im Museum schlesischer Altertümer zu Breslau.

Zum erstenmale veranstaltete das Museum schlesischer Altertümer in seinen Räumen im Parterre des Provinzialmuseums Sonderausstellungen nach Art der Berliner und Wiener Museen[1]); zur Ausstellung gelangten nur dem Museum gehörige Stücke, schon ein Beweis dafür, wie reich die Sammlungen sind, wenn auch andererseits zu bedauern ist, daß diese Schätze wegen Raummangels nicht dauernd ausgestellt werden können. Aus Kästen und Truhen wurde nun das Material hervorgeholt, und es ergab sich, daß der umfangreiche Vorrat reichlich Stoff zu zwei besonderen Ausstellungen bot. Es wurden daher ein erster Cyklus, nur Stoffe (Webereien *κατ᾽ ἐξοχήν*) enthaltend, und ein zweiter, die Stickereien, Näh- und Nadelwerke umfassend, eröffnet.

Wenn auch die Kataloge eine lange Nummernreihe nicht aufzuführen hatten, so war doch die Sammlung, welche vor den Augen des Kenners ausgebreitet lag, von erheblichem Kunstwerte, da dieselbe sich aus kostbaren Stücken zusammensetzte, wie sie selten wieder in solcher Menge und Schönheit sich zusammenfinden werden. In ausgezeichneter Frische strahlten und schimmerten die zahlreichen mittelalterlichen Seiden und Samte, fast ausnahmslos nur aus intakten Kultgewändern und Altarindumenten bestehend. Einen vielleicht noch größeren Wert konnte man den reichen, überaus seltenen Stickereien des Mittelalters beimessen, welche den Sammlungen des Museums bereits einen Ruf verschafft haben.

1) Der offizielle Katalog der Sonderausstellungen wurde unentgeltlich ausgegeben.

Möge ein kleiner Bericht einen flüchtigen Überblick über die Objekte dieser beiden Ausstellungen gewähren! Wir verweilen zuerst bei den Stoffen. Das älteste Stück der Sammlung reicht nur bis in die Zeit des 12./13. Jahrhunderts zurück und ist orientalischer Herkunft. Es ist dies ein seidener Dorsalkreuzeinsatz einer Samtcasula aus dem 15. Jahrhundert. Das Muster ist geometrisch; gelbe Sterne und Rauten wechseln auf einem roten Fond, genau ebenso wie auf einem Paramentenstück der berühmten Sammlung der Marienkirche in Danzig.[1]) Diesem Stücke folgten sehr wertvolle Arbeiten der sicilianisch-sarazenischen Periode. Zunächst überraschte ein togaartiges Gewand von seltener Erhaltung und von echter morgenländischer Verzierungsweise. Den Fond des äußerst zarten Gewebes belebt ein dichtes Tiermuster, eine Rehhetzjagd, sich fortwährend wiederholend, wie dies die Orientalen damals wohl zu stilisiren wußten.[2]) Der Stoff dürfte dem 13./14. Jahrhundert angehören. Aus späterer Zeit (14. Jahrh.) sind die großen, aus mehreren mit

1) Eine Probe dieses Stoffes im Gewerbemuseum zu Berlin. — Vergl. auch die Abbildung desselben Musters bei Bock, Liturgische Gewänder Bd. I, bezeichnet als „spanisch-maurisch"; wir halten den Stoff für orientalisch-italienischen Import.

2) Vergl. die Abbildung im Julihefte der Zeitschrift für bildende Kunst.

Tierdessins ausgestatteten Seidenstoffen bestehenden Altarantependien. Die einzelnen Stücke sind meterbreit, zum Teil feine Gewebe oder schwere Brokate, durchweg mit den üblichen Tiermustern der palermitanischen Periode verziert. Wir übergehen die frühen Arbeiten norditalienischer Seidenkunst des 14. Jahrhunderts und wenden uns zu der prächtigen Reihe der Seiden- und Samtgewänder aus der Triumphzeit der italienischen Webekunst, der Epoche des pomme d'amour. Prachtstück reihte sich hier an Prachtstück. Die Stoffe, durchweg nur als vollständige Caseln erhalten, zeichneten sich in erster Linie durch die überraschende Erhaltung der Farben aus. Die Glut des Kermesrot, das übersatte, im Samt in eigentümlichen Lichtern spielende Indigoblau, und ganz besonders ein herrliches Metallgrün verraten noch nichts von den Künsteleien der modernen Retorte, dienen aber als die besten Belege zu den Aufzeichnungen der Tessitori von Florenz, wie sie uns im Trattato: L'arte della seta in Firenze [1]) erhalten worden sind. Gerade diese Abteilung der Ausstellung bildete gewissermaßen den Glanzpunkt derselben; wir begegneten hier den ausgesuchtesten Produkten, welche die Kunst des Seidenwebens am Ausgange des Mittelalters auf dem Gipfel ihrer Entwickelung zeigte. Die Lebhaftigkeit der Farben, das Verwenden mehrerer Farben zugleich, besonders in Samten als velluti colorati, die Technik des Webens an und für sich, sowie das Talent, dem damals tonangebenden Granatapfelmuster immer wieder neue Formen abzulocken, war hier zu bewundern.

Ein sehr wertvolles Stück flandrischer Webekunst war durch eine Brokatcasula geboten, welche das kolossale, fast fußhohe Flächenornament des Granatapfels in vollster Zeichnung verzierte. Andere Sammlungen besitzen nur höchstens ein Stück dieses seltenen, von Gold strotzenden Prunkstoffes. Die Goldfäden liegen auf einem gelben Seidengrunde und das Muster unterbricht in schwachem Relief ein kermesroter schillernder Samt.

Auch die nächstfolgende Periode, die Zeit der Renaissance, war durch eine Anzahl klassischer Musterungen vertreten. Ein umfassenderes Bild lieferten aber erst die Gewebe des 17. Jahrhunderts. Das kleine Streumuster, namentlich in den bunten italienischen Samten auf Satingrund, die nach Art des 16. Jahrhunderts dichtgemusterten Seiden und die prunkenden Möbelstoffe venezianischer und spanischer Manufakturen charakterisirten die erste große Hälfte des 17. Jahrhunderts, die farbenreichen, von üppigem naturalistischem Dessin überschütteten Gold-, Silber- und Seidenstoffe die zweite kleinere Hälfte dieses Säkulums. Lyon hatte damals den Preis errungen. Die Ausstellung war ungemein reich an Seidengeweben dieser Zeit, da das Museum neben größeren, vollständigen Kostümstücken auch jedes Pröbchen, soweit das Muster sich noch erkennen läßt, zu sammeln bemüht ist. Den Beschluß der Ausstellung machten halbseidene schlesische Kaffee- und Tischdecken mit figürlichen Darstellungen aus der Zeitgeschichte, Erzeugnisse der Hirschberger Gebirgsgegend aus dem 18. Jahrhundert; ferner bunt gedruckte Leinenstoffe, mit welchen England um 1800 den Kontinent überschwemmte, und endlich deutsche kleingemusterte, meist einfache Seiden der Empirezeit.

Ein nicht minder wertvoller Schatz war in der zweiten Ausstellung der Stickereien, Häkel- und Knüpfarbeiten vor dem Besucher ausgebreitet. Es werden wenige Sammlungen eine solche Kollektion mittelalterlicher und auch späterer Stickereien, von welchen fast jede ein Prachtstück genannt werden kann, aufzuweisen haben.

Eine stattliche Reihe reich dekorirter Kelchtücher aus dem 14. und 15. Jahrhundert, aus den alten Breslauer Kirchen zu St. Maria-Magdalena und St. Elisabeth stammend, repräsentirten zunächst die Leinenstickerei. Der Kenner weiß diese Seltenheiten zu schätzen. Die Ausstellung eröffnete ein großes Vorstecktuch mit breiter gestickter Borte in einer Art feinstem Flechtenstich aus dem 14. Jahrhundert. Das Muster, wie auch die Technik, ist äußerst selten; ersteres besteht aus quadratisch stilisirten Pflanzen, sog. „Bäumchen", mit regelmäßigem, am untersten Stamme beginnenden und nach zwei Seiten strebenden Geäst, ähnlich der Konstruktion der altorientalischen Lebensbäume. [1]) Blaue, grüne und rote Seide mit spärlicher Zuthat von Goldfäden sind in angemessener Verteilung verwendet. Glücklicherweise besteht die Borte — einige Stellen sind defekt — aus drei aneinandergenähten Stücken, so daß zwei verschiedene Muster sich erhalten haben. Daß dieses ca. 30 cm hohe Bäumchenornament in ähnlicher Anordnung auch in Frankreich im Mittelalter verbreitet war, geht aus einer Mitteilung Viollet-Le-Duc's hervor, welcher dasselbe auf einem Evangelienpultbehang aus dem 14. Jahrhundert vorfand. [2]) Aus Deutschland giebt Bock [3]) ein ähnliches Muster von einem Manutergium. — Die vollen kleinen Borten am Saum erinnern an altsicilianische Muster.

Dann folgten Arbeiten in regulärem Kreuzstich in bunter Seide, Stücke von bester Erhaltung und reichster Verzierungsweise, welche meist die ganze Fläche einnimmt. Aus der stattlichen Reihe dieser dem 14.

1) Herausgegeben von Girolamo Gargiolli, Firenze 1868, Kap. XIII—XXXVI.

1) Vergl. Racinet, Das polychrome Ornament, Taf. IV.
2) Dict. rais. du mobilier frçs. s. v. „lutrin".
3) L. c. Bd. III, Taf. 4.

und 15. Jahrhundert angehörigen Stickereien erwähnen wir vier merkwürdige Manutergienborten mit 18 cm hohen, sich gegenüberstehenden Greifenpaaren und dazwischengesetzten Bäumchen; der übrige Flächenraum ist von den bekannten naiv stilisirten Tierfiguren, Vögeln, Pfauen, Hirschen und Hunden belebt. Ausbesserungen dieser Borten, welche übrigens zu zwei Kelchtüchern zusammengenäht sind, haben, nach den Stickereien zu schließen, um 1500 stattgefunden. Eine ganz musterhafte Borte mit Eckstück fand sich am Kelchtuch Nr. 10 (des Kataloges), dieselbe ist im sog. „Stielstich" in dichter Linienanordnung ausgeführt.

Eine prächtige Kollektion mittelalterlicher Leinenstickereien sah man von kostbaren Velen und Kelchtüchern, Arbeiten im Plattstich auf mittelfeinem Stramin-leinen, zusammengestellt. Die üppige Verzierungsweise der Spätgotik, wie sie der Pinsel auf manches Stück Pergament malte, findet sich hier auf die Fläche eines Leinengewebes oft von fast grobem Korn übertragen. Die Wirkung der kunstvoll verschlungenen Ranken in vollster Polychromie mit reicher Durchsetzung von Goldfäden ist überraschend. Zwischen den Ranken sind häufig Heiligenfiguren und Stifterwappen eingeschaltet. Eins der Tücher in überladener Ornamentirung ist mit „1504" bezeichnet.

Eine zweite Abteilung bildeten die mittelalterlichen Bildstickereien: die Flach- und Reliefarbeiten. Die zahlreichen Caseldorsalkreuze, die Hostienschachteln (bursae) und sonstigen Paramente überstrahlte ein Unicum der Reliefstickerei, welches zu den wertvollsten Stücken des Museums zählt und zu welchem sich schwerlich ein Analogon in so hochentwickelter Technik auffinden lassen wird. Es ist dies ein aus dem Ratsschatz der Stadt Breslau stammendes Prachtdorsalkreuz aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In der Mitte sieht man in hohem Relief ausgeführt den Gekreuzigten auf einem Kreuzstamm von echtem Goldblech. In Erstaunen setzt die Kenntnis der Anatomie, welche die geübte Hand der Stickerin in der Behandlung des nackten Körpers des sterbenden Erlösers an den Tag legt. Adern und Muskeln sind genau sichtbar und Haupthaar und Bart in vollendeter Naturtreue wiedergegeben. Aus den Wunden des Kruzifixus strömt das Blut, welches von Engeln in goldenen Kelchen (wirklichen Goldschmiedearbeiten) aufgefangen wird. Oben ist in einer geflammten Strahlenaureole die Madonna, rechts und links sind die beiden Johannes dargestellt. Unter dem Kreuz, unter einem frei gearbeiteten Baldachin, stehen die heilige Hedwig und die heil. Helena mit goldenen Krönchen. Auf dem ebenfalls erhaben gearbeiteten Rande, einem starken Goldkordonnet, sitzen in Gold gefaßte Quarzite, Amethyste, Topase, italienische Glassteine &c. Alles übrige ist en relief in orientalischen Goldfäden, bunter Seide und Hunderten von Perlen aller Größen, dazwischen auch Türkisen, gestickt. Der Grund ist durch überfangene Goldfäden gemustert. Zweifellos gehört dieses prächtige Dorsalkreuz zu den vorzüglichsten Kunstwerken der spätmittelalterlichen Stickerei.

Auch die folgenden Jahrhunderte boten höchst wertvolle und seltene Stücke. Alle Verfahrungsweisen der neueren Zeit, besonders des 17. und 18. Jahrhunderts, waren vertreten. Dem 16. Jahrhundert gehörten einige runde Innungsschilde an, welche sich durch reiche, zum Teil erhabene Goldstickerei der Applikationsarbeit im Renaissancestil auszeichneten. Hervorragende Leistungen hatten aber besonders die bunten Plattstichstickereien auf Leinwand oder Musselin des 17. Jahrhunderts aufzuweisen. Die Technik ist hochvollendet, selbst die delikatesten Arbeiten sind doppelseitig ausgeführt und die Muster bieten die interessantesten Kompositionen zur Verzierung der Fläche. Die meisten dieser Stücke waren übrigens auch zu kirchlichem Gebrauch bestimmt und Stiftungen kunstgeübter Frauen. Nächst einer zweiten Reihe Plattsticharbeiten auf Seidengrund interessirten besonders die Applikationsarbeiten in deutscher Manier aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Ledertapeten und Applikationsstickereien sind echte Kinder jener Zeit, d. h. des Stils Louis XIV. Beachtenswert war in dieser Kategorie von Stickwerken ein Antependium, ehemals der Maria-Magdalenenkirche angehörig: die Stickerei zeigte die Inkarnationsteile der Figuren nach mittelalterlicher Weise aus Pergament hergestellt, welches in Wasserfarben bemalt war, die vegetabilischen Darstellungen dagegen in Chenille gestickt. Geradezu ein Curiosum der Stickkunst des 17. Jahrhunderts war eine breite Antependienborte, deren Anfertigung zweifellos große Mühen verursacht haben mag. Den Grund, auf welchem die Stickerei ausgeführt ist, bildet ein weitmaschiger Filetréseau aus Purpurseide. Diese unsichere Unterlage mußte die Stickerin stellenweise verleiten, nicht im Plattstich weiter zu arbeiten, sondern zu filiren, zu knüpfen oder die Seidenfäden glatt zu legen und mit Überfangstichen zu befestigen. Die Borte ist, bei einer Länge von 3,70 m, 22 cm hoch, und enthält fortlaufende Darstellungen aus der Geschichte der Kindheit Jesu.

Außerordentlich viel des Interessanten boten die gewöhnlichen Leinenstickereien des 17. Jahrhunderts, ferner die Filetarbeiten, Häkeleien und Weißstickereien, letztere zum größten Teil dem 18. Jahrhundert angehörig. Wir erwähnen von diesen nur ein Prachtstück altitalienischer Leinenstickerei, im Flechtenstich auf Purpurseide, ein schmales Tuch von 2,80 m Länge und 70 cm Breite. Dasselbe ist von Stickereien förmlich überschüttet. Die Bordüre trägt Früchte und Blüten, im

Fond sitzen vier große ovale Medaillons, in denen die allegorischen Gestalten der „Gefühle“ in der Tracht des 17. Jahrhunderts stehen. Im Hintergrunde sind italienische Landschaften sichtbar. Die Inschriften an den Medaillons sind dänisch. Die Zeichnung ist flott und im Renaissancestil ausgeführt.

Zum Schluß folgten allerhand Plattsticharbeiten des 18. Jahrhunderts und unter diesen das Vollendetste und Seltenste dieser Kunst, eine wirkliche Nadelmalerei, welche sich leider nur in mehreren Fragmenten erhalten hat. Die Arbeit ist unvollendet und war für eine Tapete bestimmt. Das Prachtstück stellt in bunter Seide einen römischen Triumphator dar, rechts neben ihm die den Lorbeer spendende Viktoria, links unten die die Thaten aufzeichnende Geschichte. E. K.

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

XII.

C. A. Renesse.

Wenn es auch nicht viel ist, was ich über diesen Rembrandt-Schüler fand, ist es doch der Mühe wert, hier veröffentlicht zu werden. Der Erste, welcher etwas ausführlicher von Renesse spricht, ist Vosmaer in seinem „Rembrandt“ (S. 295). Ich muß dem verehrten Verfasser aber widersprechen, wenn er sagt: Le A peut provenir de van, und behauptet, Renesse's Zeichnungen seien nur mit C. bezeichnet. Auch kenne ich schon eine Zeichnung in der Albertina von ihm, bezeichnet: C. A. Renesse inventor et fecit 1633.*) Diese schwache Zeichung, wohl aus des Meisters Jugend, hat noch gar keine Spur von Rembrandtschem Einfluß. Sie stellt zwei Verurteilte dar (Kriegsgefangene?), die um Gnade flehen. Kreide auf Pergament.

Eine zweite ähnliche Zeichnung in der Albertina stellt eine Lagerscene dar. Ein Gefangener, an einen Pfahl gebunden, wird erschossen. Dieses Blatt ist besser, kräftiger gezeichnet. Bez.: C. A. Renesse inventor 1642. Die beiden Zeichnungen machen den Eindruck, als seien sie nach dem Leben gemacht, als habe der Zeichner das rohe Kriegsleben persönlich gekannt.

Renesse war wahrscheinlich mehr Liebhaber als Künstler von Profession. Er gehörte einer ansehnlichen Utrechter Familie an; und es scheint, daß viele von Renesse's Werken von derselben aufbewahrt wurden. Vosmaer kommt das Verdienst zu, bewiesen zu haben, daß das große Familienbildnis, auf dem der Meister sich selbst gemalt hat, und welches noch bis vor kurzem in der Galerie Czernin in Wien als Rembrandt hing, von Renesse ist. Ich fand dieses bestätigt in dem nachfolgenden Inventar, das ich in dem Archief der Wees en Momboirkamers fand und welches ich hier abschriftlich mitteile:

Inventaris van Constantyn Jacob van Renesse, Advokaat, overleden in den Haag 1781.

Een bergachtig landschap met beeldjes door Poelenburg.

Een boerenfamilie int gebed aen de tafel door J. Steen.

Fraaij landschap met een jager, vrouw en kinderen door Mijtens.

Een bataille door H. Verschuring. Een dito.

Een vrouw, die haar zelve zoekt omt leven te brengen door van der Wildt.

Een oud man levensgroot, zittende te lezen met een bril op de neus. Door C. Renesse, op doek.

Twee landschapjes door D. Vertangen, op Koper.

Een landschap met een Kasteel bij een rivier door P. Sonjé. Op paneel.

Een bloemstuk door Maria Oosterhout. (Wohl Oosterwijck.)

Spysigingh in de woestijne door de Wet.

Een landschap door Outhuijs, op paneel.

Een familiestuk, verbeeldende een Concert van zeeve liefhebbers, waaronder het pourtrait verbeeld met een teekenpen in de hand, door A. Renesse, fecit 1651. (Das Czerninsche Bild. Ich vermute, daß es auch C. A. bezeichnet gewesen ist: bei einer ordentlichen Reinigung des Bildes würde man gewiß Spuren der früheren Bezeichnung wiederfinden; vielleicht ist dieselbe bloß übermalt.)

Een te bed leggende vrouw door P. Quast.

Landschap met beesten door Berchem.

Een knielende vrouw met een kroon opgezet enz door P. Horn 1641.

Teekeningen.

Een jongelingspourtrait met rood krijt en potlood geteekend A. Renesse f. 1669. (Vergl. van Eijnden en van der Willigen. I, S. 298.)

Een man op zijn studeerkamer bij het vuur zittend, door C. A. Renesse.

Een dootshoofd op een tafel met eenige boeken door C. A. Renesse. 1640.

Een teekening met potlood. C. Renesse fecit 1669.

Vier Koopere drukplaten in soort.

Zeven dito kleinder. (Also 11 Stück im ganzen.) Ich glaube, daß es kaum mehr als 11 oder 12 Radirungen giebt, die man dem Renesse sicher zuschreibt.

Twee teekeningen in zwarte lijsten met glas daarvoor van A. Renesse.

De wapens van Renesse en Drabbe in een zwarte lijst.

*) Vosmaer sagt nämlich: Les dates de ses oeuvres se trouvent entre 1649 et 69.

Een teekening van L. W. C. van Renesse A° 1739 7/1 in lijst.

Een curieus pakje waarin d'afkomst en het leven van L. G. van Renesse door zijn zoonszoon L. van Renesse opgemaakt September 1684.

Daß der Notar, der dieses Inventar aufnahm, bald C. Renesse, bald A. Renesse und dann wieder C. A. Renesse las, finde ich leicht verständlich. Die Buchstaben C. A. werden ineinander verschlungen gewesen sein und vielleicht teilweise ausgewischt, so daß man das C für einen Schnörkel des A hat ansehen können.

Nähere biographische Details über unsern Meister findet man in J. Ph. van der Kellens vortrefflichem Katalog der Kupferstichsammlung de Ridder (Rotterdam und Utrecht 1874).

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Die katholische Hofkirche zu Dresden. Zwölf Tafeln Lichtdruck mit begleitendem Text. Herausgegeben von H. Stöckhardt, Architekt in Berlin. Dresden, Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (Bleyl & Kämmerer). 1883.

Th. D. Es handelt sich, heißt es in dem 16 Foliospalten umfassenden begleitenden Texte, bei der vorliegenden Publikation in der Hauptsache nur um architektonische Vorlagen und Ansichten, die auch ohne Text ihren Zweck erfüllen würden. Der Verfasser desselben, Theodor Seemann in Dresden, hat es sich angelegen sein lassen, an der Quelle, insbesondere im Königl. Sächs. Hauptstaatsarchive, nachzuforschen, mußte jedoch, wie er selbst bemerkt, nach vollendeter Darstellung die Erfahrung machen, daß der Gegenstand schon 1851 von Wilhelm Schäfer nach den Akten bearbeitet worden war.*) Die trefflichen Lichtdrucke (von Römmler und Jonas in Dresden) geben den Hauptgrundriß, die Ansicht vom Theaterplatz aus, die nördliche Turmfassade, die Choransicht, das Detail vom Langschiff, die Turmgrundrisse, die nördliche Turmansicht, das Profil des Turmes, das der Kirche, das Hauptschiff — Blick nach dem Hochaltar, — die Kreuzkapelle — Blick in die Kirche — und das westliche Seitenschiff. — Zu der einschlagenden Litteratur sei hier noch auf S. 107 ff. des ziemlich verbreiteten Werkes: Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden, herausgegeben von dem Sächs. Ingenieur- und Architektenverein und dem Dresdener Architektenverein (Dresden 1878) verwiesen.

*) Neben der Schäferschen Festschrift erschien in demselben Jahre auch eine „Geschichte und Beschreibung der kathol. Hof- und Pfarrkirche zu Dresden" von Friedr. Aug. Forwerk.

Kunsthistorisches.

J. E. **Im Konservatorenpalast auf dem Kapitol in Rom** wurden im Juli alte Fresken entdeckt, welche von Sachverständigen der umbrischen Schule zugeschrieben werden. Dieselben befinden sich in dem Saale zu ebener Erde, welcher seit 1820 die Büstensammlung berühmter italienischer Gelehrten, Künstler 2c. beherbergte, nachdem dieselbe aus dem Pantheon entfernt wurde. In neuester Zeit überführte man die Sammlung in den ersten Stock des Konservatorenpalastes, wo dieselbe heute noch, bedeutend vermehrt, unter dem Namen Promothek existirt. In die Säle zu ebener Erde verlegte man das Standesamt. In diesen Sälen erfolgte die Entdeckung der Fresken. Schon bei der Herrichtung des Heiratssaales war man auf einige Rudera des alten, von Nicolaus V. erbauten kapitolinischen Palastes gestoßen, auf Spitzbögen, welche auf Granitsäulen von ionischem Charakter ruhten. Etwa zu derselben Zeit kamen unter der Wandübertünchung einige gemalte alte Wappen ans Tageslicht, welche jedoch so zerstört waren, daß ihre Konservirung nicht für nötig erachtet wurde. In voriger Woche führte der Zufall, gelegentlich einiger Reparaturen in einem anderen Zimmer des Standesamtes, zur Entdeckung eines großen Wandbildes, welches eine ganze Seite des Raumes einnimmt. Das Bild hat den Charakter einer architektonischen Dekoration und besteht aus vier von Pilastern getragenen Rahmen, welche die Wand in drei Teile zerlegen. In dem größten Felde sieht man eine thronende Madonna mit dem aufrechtstehenden Jesuskinde auf den Knieen. Neben dem Throne stehen zwei Cypressen und die beiden Figuren des heil. Petrus und Paulus, von denen sich rechts ein heil. Sebastian und links ein heil. Omobono befinden. Alle Köpfe sind mit dem Heiligenschein geschmückt. Unter dem Bilde zog sich eine Kette von Wappen hin, von denen nur noch zwei übrig geblieben sind. Das eine zeigt einen schwarzen Adler in blauem Felde, das zweite bildet einen blauen Schild von einem roten Streifen durchschnitten, auf dem ein Rabe sitzt. Auf einer roten Fruchtschnur, welche sich unter dem Bilde befindet, ist das Bruchstück einer Inschrift sichtbar: Petrus . Ispanus . e Micellie . Ao. M . . . . Das Bild ist nicht gut erhalten. Am besten ist die Figur des heil. Sebastian konservirt; vom heil. Petrus ist nur der Kopf übrig geblieben; an der Madonna fehlt der untere Teil der Beine, von dem heil. Paulus und Omobono ist kaum die halbe Figur vorhanden. Die Wappen werden den mittelalterlichen Gewerbezünften zugeschrieben, welche ihre Residenz auf dem Kapitole hatten. Der heil. Sebastian könnte, nach der Ansicht einiger, an die Gilde der Armbrustmacher, der heil. Omobono an die Schneidergilde erinnern, weil sie deren Schutzpatrone waren. Das Bild wurde bereits von vielen Kunstverständigen in Augenschein genommen. Über den Künstler, welcher dasselbe malte, ist man nicht einig. Man spricht von Giovanni detto lo Spagna, andere schreiben dasselbe dem Vater des genannten Künstlers zu. Daß das Gemälde zur umbrischen Schule gehört, ist die vorherrschende Ansicht.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft zu Berlin.** Sitzung vom 3. Juli. Eingegangen waren: Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1882 I, II; E. Löwy, Untersuchungen zur griechischen Künstlergeschichte; Angermann, Geographische Namen Altgriechenlands; Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich; Rechenschaftsbericht des „Parnassos" zu Athen 1880—1882; Förster, Alkamenes und der Giebel des Zeustempels in Olympia; Houssaye, Nombre des citoyens d'Athènes au V. siècle; L. Stern, Die XXII. manethonische Dynastie; Ephemer. archaeol. III. Athen 1883; Imhoof-Blumer, Monnaies grecques. — Herr Gräber sprach über die Wasserleitungen Olympia's, welche sowohl für die Topographie Olympia's, als auch für die Entwickelung der Wasserleitungstechnik im Altertum von besonderem Interesse sind und zum Teil ganz neue Aufschlüsse gewähren. Da die Hauptheiligtümer auf einer Bodenerhebung liegen, von welcher nach beiden Seiten hin das Terrain rasch nach Osten und Westen um 7 resp. 5 Meter abfällt, so zerfällt auch die Entwässerung in zwei gesonderte Gebiete, in ein östliches und westliches. Im Westen wurde in ältester Zeit das vom Kronion kommende Wasser direkt dem Kladeos zugeführt, späterhin aber nach Süden geleitet, als man zur Sicherung gegen die Überschwemmungen des Kladeos einen Wall nebst Futtermauer zum Schutze des tiefgelegenen Terrains erbauen mußte. Bei Anlage der über 200 m langen Laufhalle in der Längsrichtung des Thales beging man den Fehler, im Norden das Terrain anzuschneiden, so daß der Kladeos in spät-byzantinischer Zeit die Futtermauer im Norden durchbrechen und zunächst den tiefgelegenen Westen und nach Anhöhung desselben durch den mitgeführten Sand später auch die Altis selbst überfluten konnte. Im Osten der Altis haben die Entwässerungsanlagen nur einmal eine erhebliche Abänderung erlitten, als der Eingang zum Stadium überwölbt und die neue Echohalle erbaut wurde. Die Wasserversorgung Olympia's geschah, von der Speisung durch zahlreiche Brunnen abgesehen, bis in die römische Zeit hinein aus dem Kladeosthale. Das Hochreservoir lag an der Nordostecke des Heraion. In dieses Reservoir leitete man das Wasser aus dem Kladeosthale vermittelst einer mit Bleiplatten ausgekleideten Thonziegelleitung und ließ dann aus dem Reser-

voir das Quellwasser in die zur Aufnahme des Regenwassers dienenden Rinnen eintreten, in welche je nach Bedürfnis Schöpfbassins eingeschaltet oder neben denen solche seitlich angebracht wurden. Für den tiefliegenden Westen legte man noch eine besondere, mit großen Schöpfbassins versehene Zuleitung aus Thonröhren an. Diese beiden Hauptleitungen speisten Olympia etwa bis zur macedonischen Zeit mit Wasser. Als später eine Höherlegung des Hochreservoirs erforderlich wurde, trieb man einen Stollen in den Kronoshügel, der bei seiner bedeutenden Höhenlage, 6 m über dem Plateau der Altis, sogar die Speisung der Schatzhäuserterrasse mit Wasser ermöglichte, und legte das nördlichste der drei Hochreservoire am Heraion an. Auch diese Leitungen genügten in römischer Zeit nicht mehr, und es half daher Herodes Atticus einem wirklichen Übelstande ab, als er um das Jahr 150 n. Chr. Olympia mit einer großartigen Wasserleitung aus den quellenreichen Nebenthälern des Alpheios beschenkte. Als monumentalen Abschluß errichtete er neben dem Heraion die Exedra und oberhalb derselben die eigentlichen Hochreservoire, von welchen aus das Wasser mit Leichtigkeit nach allen Punkten hin geleitet werden konnte. — Herr Mommsen machte aus einem Briefe des Herrn Zangemeister in Heidelberg die Mitteilung über das bei Ober-Scheidenthal unweit Neckarsburken kürzlich aufgedeckte Limes-Kastell. Aus diesem Schreiben ergiebt sich abermals, wie dringend notwendig es ist, die Aufnahme der Reste der römischen Grenzbefestigung am rechten Rheinufer einheitlich zu organisiren und nicht länger zu verschieben. Diese Ausgrabung, auf badischem Boden unternommen, bedarf der Fortsetzung auf württembergischem, hängt also in ihrer Fortführung zunächst vom Zufall ab und ist, trotz ihres günstigen Ergebnisses, insofern zu bedauern, als die Aufdeckung erstens unvollständig geblieben ist und zweitens ohne Zweifel zunächst dazu führen wird, daß die bloßgelegten Fundamente auf den anliegenden bäuerlichen Grundstücken wirtschaftlich angemessene Verwendung finden. — Herr Trendelenburg hatte die bisher erschienenen 30 Tafeln der von Adolf Furtwängler herausgegebenen Sammlung Sabouroff im Saale ausgestellt und unterzog im Anschluß an die drei in den Tafeln bisher vertretenen Denkmälergruppen der Terrakotten, Vasen und Marmorskulpturen einige allgemeinere Fragen, welche diese inhaltreiche Publikation von neuem in Anregung gebracht hat, einer eingehenden Erörterung. Bei den Terrakotten glaubte er seinem Bedenken gegen die Neigung, diese anmutigen Erzeugnisse der griechischen Kleinkunst vorwiegend mythologisch zu erklären, Ausdruck geben zu sollen. Daß mythologische Gegenstände auch in diesen Denkmälern häufig dargestellt werden, sei nicht in Abrede zu stellen, doch scheinen sie sich auf einen bestimmten, nicht eben großen Kreis von Gestalten, hauptsächlich aus dem Gefolge des Dionysos und der Aphrodite, zu beschränken. Die große Mehrzahl der Darstellungen aber scheint dem täglichen Leben, insbesondere dem Frauenleben, entnommen und eine mythologische Erklärung nur in den Fällen angezeigt zu sein, wo Situationen oder Attribute den mythologischen Charakter unzweifelhaft machen. In Zweifelsfällen dürfte die Annahme eines Vorganges aus dem täglichen Leben den Absichten des Künstlers eher entsprechen, als die eines mythologischen. Bei den Vasen wies der Vortragende im Gegensatz gegen eine Behauptung des Herausgebers auf das Bestreben der Maler hin, nicht sowohl das Ganze der Komposition nach strengem Parallelismus anzuordnen, als vielmehr für jede auf einmal zu überblickende Gefäßseite eine möglichst harmonische Gruppe zu erzielen. Das Verfahren der Vasenmaler sei nicht wesentlich verschieden von dem der Wandmaler oder der Bildhauer, die geschlossene Kompositionen, z. B. für Giebelfelder, schaffen. Je weiter nach den Enden der Komposition zu, desto loser werde der Parallelismus der einzelnen Glieder, je mehr nach der Mitte zu, desto strenger sei er. Die Übersehbarkeit der Gruppen, nicht das mechanische Gleichgewicht des Ganzen, gebe für die Komposition den Ausschlag. Auf die Marmorwerke übergehend besprach der Vortragende ausführlich die — schon von Conze geltend gemachte — Auffassung des Herausgebers, als hätten die Bildhauer durch oberflächliche Ausarbeitung gewisser Reliefpartien eine ähnliche Wirkung erzielen wollen, wie der Maler durch Anwendung der Luftperspektive, indem er solche Ungleichheiten der Ausführung nicht sowohl aus diesem Streben nach malerischen Effekten, als vielmehr aus äußeren Gründen, wie Anwendung von Farbe, Vernachlässigung von Beiwerk, thatsächliche Unfertigkeit des Reliefs u. ä. zu erklären versuchte. Für Reliefs des 5. und 6. Jahrhunderts sei eine solche Annahme um so mißlicher, als es noch gar nicht ausgemacht sei, ob selbst die Malerei damals schon die Luftperspektive bei figürlichen Darstellungen, und nicht bloß bei landschaftlichen Hintergründen, zur Anwendung gebracht habe. Der Vortragende schloß seine Ausführungen mit dem Wunsche, daß der Fortgang dieser reichen und anregenden Publikation dem glücklichen Beginn entsprechen möge. Des Interesses aller Altertumsfreunde und insbesondere der archäologischen Gesellschaft, die den Gründer wie den Herausgeber der Sammlung zu ihren Mitgliedern zählt, könne sie sicher sein.

Th. D. **Meister Arnold.** Der Baumeister H. Altendorff in Leipzig stellte sich vor einiger Zeit (z. vergl. Nr. 29 v. 1883 der wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung) dem Publikum als mit der projektirten Erneuerung der Stadtkirche zu Mittweida betraut vor und bemerkte u. a., daß es interessant sei, zu erfahren, ob der Erbauer jenes Gotteshauses, Arnold, auch noch andere Werke geschaffen habe. Ein Besuch der Albrechtsburg bei Meißen und das Studium der daselbst zum Verkaufe ausliegenden reichen Litteratur über das Schloß und seinen Baumeister dürfte Herrn Altendorff, welcher übrigens den vor gerade 400 Jahren entschlafenen Meister Arnold aus Westfalen schon unter den Größen des 14. Jahrhunderts sucht, die gewünschte Belehrung darbieten.

R. **Der diesjährige Pariser Salon** hat in den 46 Tagen seines Bestehens 514083 Besucher, und zwar 285000 Freizügler und 229083 Zahlende gesehen, welche 297909 Frs. Einnahme gebracht haben. Hierzu kommen an Einnahmen 31000 Frs. für verkaufte Kataloge, 14000 Frs. vom Buffet, und 8000 Frs. für Verschiedenes, so daß die Gesamtsumme der Einnahmen sich auf 350909 Frs. beläuft. Dieser Summe steht eine Ausgabe in Höhe von 185000 Frs. gegenüber, so daß ein Reingewinn von etwa 165000 zu verzeichnen ist. Die diesjährigen Einnahmen sind um 36000 Frs. hinter den vorjährigen zurückgeblieben.

Zur Biographie des römischen Bildhauers Francesco Mangiotti. Unter meinen aus den Haager Archiven geschöpften Notizen über Bildhauer finde ich einen Kontrakt vom 12. Dezember 1644, wobei Francisco Mangiotti, italienischer „Maître Sculpteur", wohnend im Haag, den jungen Paul Michelet annimmt auf drei Jahre „pour lui apprendre l'art de Sculpture". Der Bildhauer unterschreibt sich: Francesco Mangiotti. Vergeblich suchte ich ihn in den Büchern der Haager St. Lucas-Gilde. **A. Bredius.**

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Colombo, G., Documenti e notizie intorno agli artisti Vercellesi. in-8⁰. Vercelli, Guidetti.

Draghi, C., Storia cronologica della costruzione del palazzo ducale di Venezia. Dispensa 1. Fol. con 4 tavole. Venedig, Draghi. Lire 10. —.

Magenta, C., I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la Storia cittadina. Con 17 tavole e disegni intercalati nel testo. 2 vol. Fol. di XIX, 823 e XX, 568 p. Mailand, Hoepli. Lire 120. —.

Fagan, L., The art of Michel'Angelo Buonarroti as illustrated by the various collections in the British Museum. With illustrations and a frontispiece by the author. 198 S. Lex.-8⁰. London (Berlin, Kühl). Mk. 30.—.

Gebhardt, O. v., The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. 20 folio facsimile plates with descriptive letterpress in Portfolio. London, Asher & Co. £ 3. 3 sh. —.

Husenbeth, F. C., Emblems of Saints, by which they are distinguished in Works of art. 3ᵈ edit., edited by A. Jessopp. Norwich, Goose & Co. 7 sh. 6 d.

Percy, G., The Types of greek Coins. With 16 autotype Plates, containing photographs of coins of all parts of the greek world. Roy. 4⁰. Cambridge, University Press. 31 sh. 6 d.

Richter, Dr. J. P., Italian Art in the National Gallery. A critical Essay on the Italian Pictures belonging to the Nation, concerning their authenticity and historic value. Including a Notice of the paintings recently purchased at the Hamilton Sale. Illustrated with 40 heliogravures, woodengravings and etchings. Med. 4⁰. London, Sampson Low & Co. £ 2. 2 sh. —.

Scott, L., Luca della Robbia. With Illustrations. 8⁰. London, Sampson Low & Co. 2 sh. 6 d.

Shadwell, A., The Architectural History of the City of Rome, based on J. H. Parkers Archaeology of Rome. For the Use of Students. Second edition. with a Plan of Rom and 34 Plates. 8⁰. Oxford and London, Parker. 6 sh. —.

Woodberry, G. E., A History of Woodengraving. With 90 Illustrations. gr. 8⁰. London, Sampson Low & Co. 18 sh. —.

Gründling und Hannemann, Theorie und Praxis der Zeichenkunst für Handwerker, Techniker und bildende Künstler. Text XX und 193 S. 8⁰. Atlas 30 Tafeln in 4. Weimar, B. F. Voigt. Text u. Atlas Mk. 9. —.

Rodt, Ed. von, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz. I. Serie. 25 Blatt Autographien. gr. Fol. Bern, Huber & Co. In Mappe. Mk. 20. —.

Zeitschriften.

Revue des Arts décoratifs. IV. Bd. No. 2.
Habitation americaine. Von G. de Léris. (Mit Abbild.) — L'Ameublement français à l'exposition d'Amsterdam. Von H. Havard. — La décoration des plafonds. Von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Ouvrages en metal des Hutsules. Von Gorgolewski. — L'exposition d'art rétrospectif à Caen.

L'Art. No. 451 u. 452.
Lettres d'artistes (Delacroix). — Rubens au Musée de Munich. Von E. Michel. (Mit Abbild.) — Les della Robbia. Von J. Cavallucci u. E. Molinier. (Mit Abbild.) — Une Acquisition du Musée de Berlin. Von L. Gauchez. — Les principes d'art des anciens dans la composition et la décoration des monnaies. Von F. Lenormant. (Mit Abbild.) — Le pavement de la chapelle St. Catherine à Sienne. Von G. Stella. (Mit Abbild.) — Les Collection du Château de Pratolino. Von G. Noël.

Repertorium für Kunstwissenschaft. VI. 4. Heft.
Der erzene Pferdekopf des Museums zu Neapel. Von A. v. Reumont. — L. B. Albertis technische Schriften. Von Dr. Winterberg.

Gewerbehalle. Heft 9.
Buchdeckel, ehemals im Besitz von Henri und Diana v. Poitiers. — Schrank im Musée Plantin. — Goldstickerei auf rothem Atlas. — Moderne Entwürfe: Zwei Pokale von Ed. Wollenweber in München; Schmuckgarnitur von Boucheron in Paris; Hausthüre von Ihne & Stegmüller in Berlin; Gothische Zierbeschläge von M. H. Voigt.

The Academy. No. 590.
Etude sur les Médaillons contorniates, par Ch. Robert. Von Warwick Wroth. — The early history of the Levant. Von A. H. Sayce.

The Portfolio. September.
Paris IX. Von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — Donatello. Von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Ancient egyptian art. Von A. B. Edwards. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. September.
The Certosa of Pavia. (Mit Abbild.) — Derby China: past and present. Von E. Bradbury. — Current Art. (Mit Abbild.) — Flowers and flower painters. Von K. de Mattos. — Organ Cases. Von B. Champneys. — The art of seeing. Von Mary F. Robinson. — Greek myths in greek art. Von Jane E. Harrison. (Mit Abbild.) — The Country of Millet. Von Henry Glazebrook. (Mit Abbild.) — The Louvre drawings. Von A. Blaikie. — Pictures in the Fitzwilliam Museum; II: A. Elsheimer. Von S. Colvin. (Mit Abbild.)

Berichtigungen.

Die Mitteilung auf S. 618 der Kunst-Chronik über eine Anzahl von hübschen Radirungen des Dirck Dalens I beruht auf einem Irrtum. Eigenhändige Radirungen von ihm sind nicht bekannt. Trotzdem ist es sehr wahrscheinlich, daß er sich mit der Ätznadel beschäftigt hat. (Vergl. S. 644, wonach er kupferne Platten, um Landschaften damit zu drucken, und eine „unbeschnittene Platte" hinterließ.) Ich vergaß auch die Landschaft in Braunschweig zu erwähnen (bez. D. Dalens 1635). Vergl. darüber Dr. Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte II, 368, der das bis dahin bekannte Material über Dalens vollständig zusammengestellt hat.

A. Bredius.

In Nr. 41 der Kunst-Chronik sind zwei Druckfehler stehen geblieben. Auf Spalte 697 (Preisverteilungen), 27. Z. v. o., lies statt Sdrac — Idrac und, 22. Z. v. u., statt Birshop lies Bisshop.

Inserate.

Grosse Kunst-, Alterthümer- und Bücher-Auktion in München.

Die reichhaltigen und kostbaren Kunst-Sammlungen (I. ägyptische, griechische, etruskische, römische Antiken, 676 Nrn. — II. **Die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit,** 385 Nrn.), sowie die **typographischen und xylographischen Seltenheiten, geschriebene und gedruckte Livres d'heures auf Pergament und Papier mit Miniaturmalereien** etc. (594 Nrn.) aus dem Nachlasse des 1881 in Mailand verstorbenen Herrn

Cavaliere Carlo Morbio

kommen den **10. bis 18. September 1883 in München,** Promenadestr. 6/I, unter Leitung des Unterzeichneten zur Versteigerung. **Ausstellung den 7. bis 9. September.** Preis des Kataloges mit Illustrationen 2 Mk. 50 Pfg., gewöhnliche Ausgabe 1 Mk. (2)

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

☞ Der Katalog ist auch zu beziehen durch Herrn **Theodor Ackermann,** k. Hof-Buchhändler und Antiquar in **München,** Promenadeplatz 10.



Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

J. Scheible's
Antiquariat in Stuttgart
gegründet 1831.

Soeben wurden von uns ausgegeben:

Antiquar. Katalog No. 166.

Genealogie und Heraldik. Adelsgeschichte, Embleme etc. etc.

Antiquar. Katalog No. 167.

Caricaturen-Bücher mit Kupfern von Dunker, Gessner, Chodowiecki, Cruikshank, Grandville, Gavarni, T. Johannot. Kupfer von Chodowiecki. Holzschnittwerke, Incunabeln, Manuscripte, Todtentänze, Seltene Drucke. — Diese reichhaltigen Kataloge werden auf Verlangen **gratis und franco** gesandt, ebenso unsere anderen bis jetzt erschienenen (165) Verzeichnisse, soweit noch vorräthig.

Stuttgart.

J. Scheible's Antiquariat.

Modellirwachs,

von berühmten Malern, Bildhauern und Architekten als vorzüglich anerkannt, empfiehlt (2)
die Wachswaarenfabrik von

Joseph Gürtler.
Düsseldorf.

Unter der Presse befindet sich:

Paul Lacroix,

Directoire, Consulat et Empire.

1795—1815.

1 vol. in-4. de 600 pages, illustré de 10 chromolithographies et de 350 gravures sur bois.

Broché Francs 30.—. = Mk. 24.—.
Relié Francs 40.—. = Mk. 32.—.

Dieses neue Werk des bekannten Verfassers bildet eine Fortsetzung des „Dix-huitième siècle" und wird den Besitzern desselben sehr willkommen sein. (1)

Strassburg i./E.

R. Schultz & Co., Sortiment.
15, Judengasse.

Paul Bette, Berlin, W.
Kronenstrasse 49.
(Vertreter der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien)

liefert sofort nach Erscheinen:

Raffael's Schule von Athen,

gestochen von Professor Louis Jacoby.

In Drucken mit der Schrift chin. à 120 M (Kiste 1.50) und hält dann auch vorräthig:

Starke Carton-Mappen mit Leinenrücken für 12 M. (Kiste 4.50)

Rahmen, antik eichen No. 79 für 30 M.
Rahmen, schwarz, matt und blank No. 94 für 30 M.
Rahmen, Gold ornamentirt Barock No. 1506 für 50 M.
} Kiste 6 M.

Mitglieder der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst mögen die ihnen zustehenden Exemplare der Stiche zur kostenfreien Einrahmung direct aus Wien an mich überweisen lassen.

Berlin, August 1883.

Paul Bette.



Zeitschrift für bildende Kunst

I—XV. Jahrg. (1866—1880)

mit Kunst-Chronik, geb. in Orig.-Lnbdn., schönes Exemplar offeriren für 280 M. baar

Dierig & Siemens, Buchh. u. Ant.
Berlin C. Rosenthalerstr. 32. (1)



Bei **Bruno Lemme** in **Leipzig** erscheint demnächst:

Das

weibliche Modell

Eine Geschichte des Modellstehens

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart

von

J. E. Wessely.

Gross 8⁰.

Mit ca. 20 Lichtdruckillustrationen.

Preis eleg. geb. 40 Mk.

Von diesem Werke wird nur eine beschränkte Auflage gedruckt, deren Höhe sich nach den bis zum 1. Oktober 1883 entweder direkt bei der Verlagshandlung oder bei einer renommirten Buchhandlung gemachten Bestellungen richtet. Nach Fertigstellung derselben werden die Platten etc. wieder vernichtet. (2)

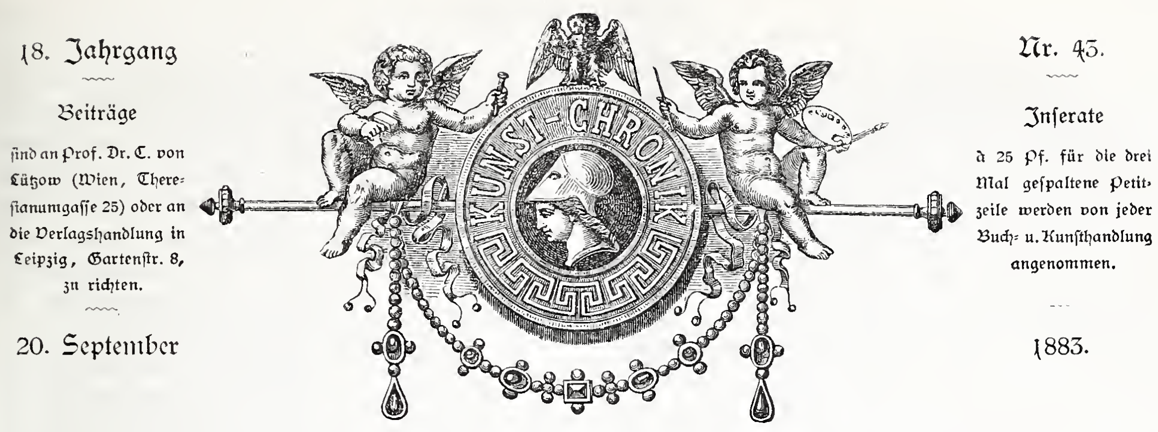
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

20. September



Nr. 43.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

☛ **Kunstchronik Nr. 44 erscheint am 4. October.** ☚

Die Wiener Säkularfeier.

Wien, 12. September 1883.

Tage voll ernster Erinnerungen und froher Feste sind für uns angebrochen. Der Monat ist nicht nur geweiht durch das Andenken an zwei unserer edelsten deutschen Künstler; auch zwei Ereignisse von weltgeschichtlicher Bedeutung, welche jedem Deutschen das Herz bewegen, finden in diesen Wochen ihre Weihe und Verherrlichung durch die Kunst: in Wien legte man soeben, am Gedenktage der Befreiungsschlacht vom 12. September 1683, den Schlußstein des neuen Rathauses; auf den Höhen des Rheingaues wird sich daran die Enthüllung des Niederwald-Denkmals knüpfen, des nationalen Siegeszeichens von 1870—71.

Zum Glück fügt es sich durch den Gang unserer öffentlichen Dinge, daß wir die beiden Gedenktage des Ruhms und der Kunst im Geiste miteinander verknüpfen können ohne jedwede Bitterkeit. Ganz Deutschland feiert den Sieg Lothringens über Kara Mustapha mit! Brachte er doch nicht Wien und der deutschen Ostmark allein die Rettung vor der türkischen Länder- und Beutegier! Was wäre aus ganz Mitteleuropa geworden, wenn der Osmane dem Entsatzheere die Stirne geboten hätte? Vor unseren Mauern entschied sich damals das Schicksal des Weltteils.

Es war ein schöner Gedanke, den Tag vor allem durch die Einweihung des neuen Rathauses zu feiern, wohl des prächtigsten Denkmals kommunaler Größe, dessen unsere Zeit sich rühmen kann. Gestern, am 11., ging diesem Fest ein von der Stadtverwaltung arrangirter Ausflug auf den Kahlenberg voraus, bei welchem über dem Portale der dort oben gelegenen kleinen Kirche eine Gedächtnistafel zum Andenken an das Ereignis des Jahres 1683 feierlich enthüllt wurde. Von hier aus hatte sich das vereinigte Heer der Kaiserlichen, der Sachsen, Bayern und Polen in Bewegung gesetzt, um dem Belagerungskorps der Türken in den Rücken zu fallen. Unter den Gästen, welche an dieser schlichten Feier teilnahmen, befanden sich zahlreiche Bürgermeister anderer Städte, an ihrer Spitze der Sindaco von Rom, Herzog von Torlonia, ferner die in Wien lebenden Nachkommen der Helden von 1683, dann die Prälaten der niederösterreichischen Stifte, sowie eine große Versammlung von Vertretern der Künstler- und Schriftstellerwelt. Nachdem die vom Wiener Männergesangvereine vorgetragene Festhymne verklungen war, hielt der Bürgermeister, Eduard Uhl, die Festrede, in welcher er die Tage der Bedrängnis Wiens und seiner endlichen Befreiung schilderte. Unter dem Donner der Kanonen fiel sodann die Hülle von der Gedenktafel, deren Text in kurzen Worten der Erinnerung an den ruhmvollen Sieg des Entsatzheeres Ausdruck giebt und die Namen der damaligen Heerführer, des Polenkönigs Sobieski und der Reichsfürsten, verzeichnet. — Am Abend riefen uns die Raketen, die von den Höhen aufstiegen und vom Prater aus durch ein dort veranstaltetes großes Feuerwerk ihre Erwiederung fanden, den Austausch der Feuersignale zwischen Starhemberg und seinen Befreiern in die Erinnerung zurück.

Heute zur Mittagstunde folgte die Schlußsteinlegung im neuen Rathause. Die Leser kennen aus unserer früher gebrachten Abbildung den stolzen Bau Friedrich Schmidts mit seinem cypressenartig emporsteigenden Hauptturm inmitten der Fassade, mit den vier ihn begleitenden Trabanten und der Doppelreihe offener Hallen, durch welche der große Festsaal und die unter ihm sich hinziehende „Volkshalle“ nach außen sich manifestiren. Der Festsaal mit der daranstoßenden Turmhalle bildete den Schauplatz der Schlußsteinlegung, zu welcher der Kaiser in Begleitung des zu längerem Besuche hier anwesenden Königs Alfonso von Spanien, des Kronprinzen Rudolph, sämtlicher Erzherzöge und einer glänzenden Suite sich unter dem Jubel der Bevölkerung eingefunden hatte. Unten auf dem im Festschmucke prangenden Platz vor dem Rathause hatten die Gewerkschaften und Innungen mit ihren Abzeichen Aufstellung genommen; oben im Saal und auf dessen Galerie harrte das nach Tausenden zählende geladene Publikum. Die ganze Feier, welcher ein solennes Hochamt im St. Stephansdome vorausgegangen war, trug jenen Stempel schlichter Herzlichkeit, welcher hier überall zu Tage tritt, wo der Monarch mit seinem Volk unmittelbar verkehrt. Die Rede, mit welcher der Bürgermeister den Kaiser begrüßte, war von echtem Bürgerstolz und zugleich von edlem Patriotismus und Loyalitätsgefühl durchdrungen. „Von patriotischem Geist erfüllt“ — so lauteten die Hauptsätze, — begehen wir die Feier der baulichen Vollendung unseres Rathauses an jenem ruhmvollen Gedenktage, an welchem vor zwei Jahrhunderten die Macht des Feindes vor den Mauern Wiens dauernd gebrochen und in den Geschicken der Stadt und des Reiches ein entscheidender Wendepunkt herbeigeführt wurde. Seither erwuchs durch das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Völker unter der weisen Fürsorge der Fürsten des Hauses Habsburg-Lothringen ein mächtiges Österreich, in dem Wien, seiner historischen Mission getreu, die Vormauer deutschen Geistes und deutscher Kultur, der Mittelpunkt des staatlichen Lebens wurde. In mächtigen Formen und in reicher Pracht erhebt sich durch die Opferwilligkeit der Bürger und die gewaltige Schaffenskraft vaterländischer Kunst das neue Rathaus zum bleibenden Denkmal unseres Gemeinwesens, das unter dem mächtigem Schutze Eurer Majestät den freiheitlichen Institutionen seine Entwickelung und Blüte verdankt.“ Von der mit Begeisterung aufgenommenen Antwort des Kaisers erregten besonderen Jubel die Worte, in welchen der persönlichen Huld und Anhänglichkeit des Monarchen an die Stadt Wien Ausdruck gegeben wurde: „Mit innigem Wohlgefallen“ — sagte der Kaiser, — „nehme Ich Ihre erneuerte Versicherung der angestammten Treue zu Meinem Hause und dem gesamten Vaterlande entgegen; denn so tief gewurzelt und unerschütterlich wie diese ist auch Mein Vertrauen auf dieselbe und Meine Liebe zu Meiner und Meiner Väter Residenzstadt.“ Nach diesen Worte unterzeichnete der Kaiser als der erste die Urkunde, welche in die Mauer der Turmnische versenkt wurde, worauf dann unter den Klängen der vom Wiener Männergesangvereine vorgetragenen Festhymne der eigentliche Akt der Schlußsteinlegung erfolgte. Der Kaiser that mit goldenem Hammer den ersten Schlag, den zweiten der König von Spanien, worauf der Kronprinz und die übrigen Erzherzöge, sowie die glänzende Reihe der Würdenträger und Ehrengäste folgten. Als der Kaiser nach vollzogener Schlußsteinlegung die offene Turmhalle betrat, brachte ihm die auf dem Platze versammelte Menge eine enthusiastische Huldigung dar.

Hieran reihte sich die feierliche Eröffnung der in den Räumen des Rathauses von der Gemeinde veranstalteten historischen Ausstellung durch den Kaiser. Die Ausstellung füllt eine Anzahl von Sälen in dem nördlichen Flügel des Mezzanin, welcher später zur Aufnahme des städtischen Waffenmuseums designirt ist. Sie hat ebenfalls den Zweck, der dankbaren Erinnerung an die ruhmvollen Tage von 1683 zum Ausdruck zu dienen, und vereinigt in sich ein reiches, geschmackvoll geordnetes, aus zahlreichen Sammlungen des In- und Auslandes geschöpftes Material zum Studium und zur Veranschaulichung jener denkwürdigen Epoche. Da sehen wir Pläne und Ansichten der Stadt Wien aus der Periode der Belagerung, Porträts der Führer und sonstiger hervorragender Persönlichkeiten, Kostümblätter, Trophäen, Rüstungen, Waffen, dann wertvolle Originalbriefe und andere Handschriften, Gedenkmünzen, endlich eine Zusammenstellung der überraschend reichhaltigen auf das Ereignis bezüglichen Litteratur aus alter und neuerer Zeit. Das Ganze ist in zwei Hauptmassen gegliedert, eine christliche und eine türkische, von denen die erstere ein vorwiegend historisches, die letztere dagegen auch ein eminent künstlerisches Interesse beansprucht. Die Überlegenheit der orientalischen Kunstindustrie, das höher entwickelte Luxusbedürfnis, der feinere Sinn für zierlichen Schmuck und edlen Lebensgenuß reden da zu uns aus hunderten von Zeugnissen, während der europäische Westen, mit Ausnahme verschiedener Prachtgobelins, welche die Wände zieren, einiger Skulpturwerke, Medaillen und Werke der graphischen Kunst, einen recht schlichten, spießbürgerlichen und oft plumpen Eindruck macht. Um die Ausstellung hat sich in erster Linie Archivdirektor Weiß mit seinen beiden Kustoden Uhlirz und Glossy, dann bei der Bestimmung und Katalogisirung der orientalischen Gegenstände Prof. Karabaček das größte Verdienst erworben. Das künstlerische Arrangement

besorgten Prof. L'Allemand und der Bildhauer Costenoble. Der sorgfältig gearbeitete, 405 Seiten starke Katalog wurde den Besuchern bei der Eröffnung fertig eingehändigt. Wir werden an seiner Hand nächstens einen Rundgang durch die Säle machen und dann den Lesern über deren hochinteressanten Inhalt genaueren Bericht erstatten.

13. September.

Die städtischen Feierlichkeiten haben heute mit dem im großen Saale des Rathauses veranstalteten Baufest ihren würdigen Abschluß gefunden. Die Feier, zu welcher vom Bürgermeister mehr als 600 Personen eingeladen waren, galt den Meistern und Werkleuten des Rathausbaues, und deren oberster Führer, Friedrich Schmidt, nahm denn auch den Ehrenplatz an den langen Tafelreihen ein, welche die prächtige gotische Festhalle füllten. Zur einen Seite des Architekten hatte der Bürgermeister von Wien, zur andern der Sindaco von Rom seinen Platz, als denkwürdiges Zeichen zweier nun in friedlichem Wettkampfe geeinigter Staaten und Völker. Aus der großen Reihe bedeutsamer Toaste, welche das opulente Mahl würzten, seien hier in diesem Zusammenhange zunächst einige Worte aus der Begrüßung mitgeteilt, welche der Herzog von Torlonia, in italienischer Sprache, an die Versammelten richtete:

„Wien zeigt uns den Weg, welchem wir folgen sollen in der monumentalen Umwandlung unserer Stadt; es bezeugen dies diese großartigen Monumente, mit welchen Ihre städtische Verwaltung das Andenken der gegenwärtigen Ära verewigt. S. kais. kön. Hoheit der Kronprinz sagte, als er die elektrische Ausstellung eröffnete, daß diese Metropole ein Meer von Licht ausstrahlen möge; auch Rom spendete sein Licht für die Zivilisation und den Fortschritt; ein edler und glorreicher Wettkampf der beiden Schwesterstädte! Meine Gedanken lenken sich zugleich auf eine für uns alle ruhmvolle Erinnerung. Bei der Verteidigung von Wien schlug sich der heldenmütige Eugen von Savoyen an der Seite Karls von Lothringen. Es sind dies zwei Namen von Geschlechtern, welche uns die Herzen höher schlagen machen, weil sie ihre steinernen Grundfesten in der Liebe der Völker besitzen, über welche sie herrschen."

Die Beantwortung dieses Toastes übernahm unser berühmter Geologe, Prof. Eduard Sueß, als Mitglied des Gemeinderates. Er sagte, häufig von Beifall unterbrochen, ungefähr Folgendes:

„Mein Wort gilt dem Bürgermeister von Rom und der Stadt Rom. Sie haben gehört, wie er seine schwungvolle Rede angeknüpft hat an die glänzenden Worte unseres Kronprinzen, Worte, welche mehr dazu beitragen, die Völker einander näher zu bringen, als manches Ereignis, weil sie der Sphäre entnommen sind, in welcher die Denkungsweise aller Nationen dieselbe ist. Und wer wäre mehr geeignet, diese glanzvollen Worte in unserem Kreise zu wiederholen, als der Träger des stolzen Namens Torlonia, eines Namens, der geknüpft ist an die Ausführung eines der großartigsten Werke, welches Kaiser vergeblich versucht haben: der Trockenlegung des Sees von Fucino. Und nicht bloß als Herzog von Torlonia ist er hier erschienen, sondern als „Civis Romanus", als Vertreter der größten Bürgerschaft, welche die Geschichte kennt. Als solcher ist er bei diesem Bürgerfeste erschienen. Es ist der Mühe wert, daß man ein solches Ereignis näher betrachtet. Wir haben viel gelernt, wir haben gesehen, wie Rom wiedererstanden ist; wir haben gesehen, wie nach der Beseitigung großer Hindernisse die Wiederherstellung des italienischen Königreiches erfolgte, trotzdem zahlreiche Einzelbestrebungen auftraten, die eine große Vergangenheit zu unterstützen schien; wie aber das stolze Venedig, das Meer beherrschende Genua, die Stadt der Medici, das glühende Neapel sich gebeugt haben vor der Notwendigkeit, daß in einem Staat eine Hauptstadt sei, und wie der Ruhm Roms der Ruhm des ganzen Staates sein soll. Und wir haben noch mehr gesehen! In dem italienischen Staate sind Männer entstanden, die den großen Gedanken der Staatseinheit festhielten und mit Klugheit und Standhaftigkeit verfolgt haben. Sie haben uns damit gelehrt, wie man einen Staat schafft, und dieselben Grundsätze sind es, nach welchen man einen Staat erhält, und aus dieser Thatsache ist jenes Selbstbewußtsein erwacht, welches Italien möglich machte, jene großen finanziellen Maßregeln durchzuführen, die jetzt vollführt worden sind. Wir sind Gegner gewesen. Heute legen wir gemeinsam einen Kranz auf das Grab der Brüder, welche ehrenvoll im Kampfe gefallen sind, und heute nähern wir uns einander in Freundschaft. Die Staatsmänner an der Donau, an der Spree und am Tiber können sicher sein, daß sie durch gar nichts so sicher den Dank der Völker sich erwerben können, als durch die Befestigung der Grundlagen des Friedens, indem sie den Stützbalken des Friedens zu verlängern suchen, der quer über Europa gelagert ist. Was wir wünschen, ist, daß der Besuch des Bürgermeisters von Rom, auf den wir stolz sind, der Vorbote dauernder, inniger Freundschaft sein möge. Durch Jahrhunderte sind Italien und das alte deutsche Reich im Kampfe gelegen, aber auch während dieser Zeit haben unsere Künstler in Rom ihre Ideale gesucht, haben unsere Schulen dort ihren Ausgangspunkt gefunden. Wir neigen uns vor dieser Größe, und wir danken Rom, daß es uns seinen ersten Bürger hieher gesendet hat."

Auch Schmidt knüpfte, in seiner Dankrede auf den ihm ausgebrachten Toast, an die Verbrüderung der Völker an, indem er sagte:

„Für die stilistische Richtung des Baues mag die heutige Situation bezeichnend sein, daß ich als Erbauer des neuen Rathauses zwischen dem Bürgermeister von Wien und dem von Rom an einem und demselben Tische sitze. Wenn wir diesseits der Berge mit unserer Kraft stets zusammenhalten mit denen jenseits der Berge, mit ihrer Liebenswürdigkeit und Feinheit, dann muß etwas Großes entstehen. Das ist moderne Architektur! Das ist mein architektonisches Glaubensbekenntnis. Dieses Gebäude, es steht vor Ihnen aus Stein, und damit habe ich Ihnen allen aus dem Herzen gesprochen. Das haben Sie mir bewiesen durch tausendfältigen Jubel und Zuruf. Ich und die Meinigen, wir sind schwache Menschen, als Menschen nicht fähig, Vollkommenes zu leisten; aber eines kann ich sagen: was in unserer Macht und Kraft

gelegen war, das haben wir gethan. Und nun: es ist ein alter Brauch, wenn ein Meister sein Haus vollendet, so hält er seinen Meisterspruch, und diesen Meisterspruch gestatten Sie mir, auch hier an dieser Stätte zu sprechen — denn man sagt ja, daß die Wünsche, welche der Baumeister scheidend seinem Hause zuspricht, in Erfüllung gehen. — Und so wünsche ich Ihnen denn, daß das höchste Gut, welches der Bürgerschaft gegeben werden kann, und das ihr gehört, wenn sie es nur haben will, die Einigkeit, sie alle vereine, jene Einigkeit, die in dem Ineinanderfügen scheinbar heterogener Elemente begründet ist. Darin liegt das Prinzip jedes Baues, das ist das Geheimnis aller Architektur, aller menschlichen Gesellschaft."

Am Abend vereinigte der Meister seine Gehilfen und alle an dem Baue beschäftigt gewesenen Bauhandwerker zu einem intimen Fest in der Steinmetzhütte des Bauhofes, und auch dort fehlte es nicht an kerniger Begrüßung und freudigem Dank für das nun herrlich vollendete große Werk. — So wäre denn die Wiener Jubiläumsfeier in ungestörter Fröhlichkeit weihevoll verlaufen! *

Kunstlitteratur.

Sn. **Der Katalog der Schweizerischen Kunstausstellung** in Zürich (Verlag von Orell, Füßli & Co.) ist diesmal in der jetzt allgemein üblichen Weise mit einer Anzahl von Illustrationen ausgestattet, welche, wenn nicht zu mehr, so doch zur Auffrischung der Erinnerung an dieses und jenes Kunstwerk dienen. Die Abbildungen sind mittels Zinkotypie nach Originalzeichnungen der Künstler ausgeführt, zum Teil auch nach photographischen Aufnahmen der Originalwerke, in welchem Falle freilich die Technik nicht ausgereicht hat, um Licht und Schatten in angenehmer Weise auseinander zu halten und einen klaren Abdruck zu gewinnen. Eine zweite Zugabe bildet eine „ästhetisch-kritische Studie über die Kunst auf der schweizerischen Landesausstellung von Dr. Paul Salvisberg", für welche diejenigen Besucher der Ausstellung, deren Kunsturteil auf schwachen Beinen steht, dem Verfasser nur dankbar sein können. Ist es doch eine angenehme Sache, an der Hand eines erfahrenen Cicerone sich in dem bunten Labyrinth einer Kunstausstellung zurecht finden und die Triftigkeiten seines Lobes oder die Berechtigung seines Tadels mit eigenen Augen prüfen zu können. Schade nur, daß dem Ausstellungscicerone in Paris, wo er zufolge einer Ankündigung am Schluß des Kataloges eine Präparationsanstalt für Kunstjünger unterhält, das deutsche Sprachgefühl abhanden gekommen ist, ohne daß er dafür den sprachlichen Esprit der Franzosen eingetauscht hätte. Von den stilistischen Kuriositäten seiner „Studie", die uns zu dieser Annahme berechtigen, seien nur zwei statt vieler herausgegegriffen. Die eine betrifft ein Bild von Konr. Grob „Mutter am Brunnen" und lautet: „Dagegen hätten wir an dem Fleiße dieser glücklichen Mutter sicherlich auch nicht gezweifelt, wenn der Künstler selbigen durch die auf seinem Bilde, mehr noch als in der Natur, störenden schwarzen Nägel anzudeuten unterlassen hätte, ganz abgesehen davon, daß eine konsequente Durchführung dieses Prinzips (!) schließlich denn doch zu ökonomisch angehaucht erscheinen dürfte und auch wohl zu weit ginge." Das andere Curiosum befaßt sich mit einer Büste der Bianca Capello von Adele Marcello: „In jener Bronzebüste mit dem eisigen, undurchdringlichen (!) Blick charakterisirt sie mit seltener Tiefe (!) jenes abenteuerliche, verwegene, ränkesüchtige Weib, das, dem elterlichen Hause mit einem jungen Menschen entlaufen, von der Maitresse des Franz von Medicis sich zu seiner Gemahlin, zur Großherzogin von Toskana emporschwang, um (!) alsdann, als ihr Gemahl statt ihr Schwager (sic), der Kardinal, ihr (!) Gift aus Versehen zu sich nahm, in wirklich heroischer Weise mit ihm zu sterben." Der ebenso fruchtbare wie furchtbare Schriftsteller kündigt zu guterletzt eine „Serie von kunsthistorischen Studien über deutsche und französische Kunst" um den billigen Preis von 20 Frs. an, der „angesichts (!) der Zwecke dieser Publikation" mit Einsendung des ersten Heftes erhoben wird. Vor dem Ankauf brauchen wir wohl nicht erst zu warnen.

* **Von Julius Meyers Allgemeinen Künstler-Lexikon** ist soeben wieder eine Lieferung (die einunddreißigste) erschienen. Auf Wunsch der Verlagshandlung tragen wir dazu die auf dem Titel aus Versehen unterlassene Notiz nach, daß diese Lieferung von Herrn Dr. Hugo von Tschudi in Wien und zwar allein redigirt worden ist. Hoffentlich wird es der neu gewonnenen jungen Kraft gelingen, das Tempo des weiteren Erscheinens der Hefte nun endlich etwas rascher zu nehmen.

Nekrologe.

⊙ **Der Landschaftsmaler Gustav Engelhardt** ist am 17. August in Charlottenburg bei Berlin gestorben. Im Jahre 1823 zu Mühlhausen in Thüringen geboren, kam er in seinem 19. Jahre nach Berlin, wo er seine künstlerischen Studien vornehmlich unter dem Landschaftsmaler Eduard Biermann machte. Einige Reisen, welche er nach den Tiroler Alpen unternommen hatte, wurden für seine künstlerische Richtung bestimmend. Besonders fesselte ihn die wilde Romantik des Ötzthales, aus welchem er eine lange Reihe von Motiven schöpfte. Seine Spezialität war die Darstellung von Gebirgsbächen und Flüssen, welche zwischen düsteren Tannen dahinrauschen. Er verband mit einer stimmungsvollen Auffassung der Natur ein stets kräftiges Kolorit, welches die ernste Haltung seiner Gemälde unterstützte. Gelegentlich machte er einen Abstecher in die Schweiz und behandelte auch Motive aus Thüringen, dem Harz und der Mark Brandenburg, stets den Hauptaccent auf die Verbindung von Wald, Fels und Wasser legend.

*** **Der dänische Historienmaler F. L. Storch** ist am 2. September in Kopenhagen gestorben. Sein erstes, im Jahre 1828 ausgestelltes Bild, „Der Tod Oskars" nach Ossian, wurde für die königl. Gemäldesammlung angekauft und befindet sich jetzt im Schlosse Kronborg. Die Protektion des Prinzen Christian Frederik setzte ihn in den Stand, im Jahre 1832 eine Reise nach Deutschland machen zu können. Nach mehr als dreijährigem Aufenthalt in Dresden ging Storch nach München, wo er von dem Umgange mit Cornelius und Kaulbach so angezogen wurde, daß er bis 1849 in München blieb. Seine besten hier gemalten Bilder „Die Entführung Psyche's" und „Amor lehrt Psyche das Ruder führen" wurden von dem Kunstverein in München und dem König von Württemberg angekauft. Nachdem Storch noch kurze Zeit in Frankreich verlebt hatte, kehrte er 1852 nach Kopenhagen zurück, wo er Professor an der Kunstakademie wurde. Außer einer bedeutenden Anzahl von Porträts der hervorragendsten Männer Dänemarks und gegen 30 Altargemälden, hat er eine Menge historischer Bilder gemalt.

Kunsthistorisches.

—x. **Ein riesiges vor-assyrisches Relief**, eine Löwenjagd darstellend, wurde vor nicht langer Zeit am oberen Euphrat durch den Ingenieur Humann entdeckt, welcher, nachdem er die Schwierigkeiten des Transports und die von der türkischen Regierung bereiteten Schwierigkeiten glücklich überwunden, nunmehr die Einschiffung des Kunstwerkes bewerkstelligt hat. Das Bild soll seine Aufstellung in Berlin erhalten.

— **Ausgrabungen auf Delos.** Während der von der französischen Schule in Athen auf der Insel Delos vorgenommenen Ausgrabungen wurde eine interessante Entdeckung gemacht. In der Nähe des Apollotheaters stieß man auf ein Privathaus, welches wahrscheinlich dem alexandrinischen Zeitalter angehört. Bis jetzt ist ein von Säulen und zwölf Gemächern umgebener Hof bloßgelegt worden. Der Boden des Hofes ist mit prachtvollem Mosaik belegt, er enthält Blumen, Fische, andere Zieraten und in der Mitte eine Cisterne. Das Thor des Hauses und die zu demselben

führende Straße sind ebenfalls ausgegraben worden. Da die Arbeiten fortgesetzt werden, dürfte möglicherweise ein ganzer Bezirk der alten Stadt entdeckt werden.

⁂ **Bei Ausgrabungen auf der Stätte des alten Epidauros** ist ein dorischer Tempel gefunden worden; dazu an Skulpturen zehn Löwenköpfe, die als Wasserspeier gedient haben, zwei prachtvolle Statuen des Asklepios, denen leider der Kopf fehlt, ferner eine Hygieia, eine Statue, die als ex voto gedient hat, und Fragmente einer Kentauromachie. — Auch in Laurion, im Südosten von Attika, sind Entdeckungen gemacht; die französische Gesellschaft, welche die alten, von dem Bergwerkbetrieb der Athener herrührenden Schlacken mit großem Gewinne neu einschmilzt, hat gelegentlich 29 Vasen von hoher Altertümlichkeit gefunden.

R. **Mosaik des 12. Jahrhunderts.** In Arras, Pas-de-Calais, ist ein interessantes Mosaik entdeckt worden, welches den Archidiakonus von Ostrevent, gestorben als Bischof von Arras, Namens Frumauld darstellt. Es erinnert in seinem Stil an byzantinische Arbeiten. Zusammengesetzt ist es aus Würfeln von Marmor, gebranntem Thon und buntem Glas, die durch einen sehr harten Cement verbunden werden. Es ist auf einer großen Platte von blauem Stein befestigt, und ist 2,68 m lang und 1,15 m breit. Der Bischof ist dargestellt in seinem Kirchenkleid, mit der Mitra auf dem Haupt und dem Kreuz in der Hand. Das Kleid besteht aus Chorhemd, Tunika, Dalmatica, Armbinde und Casibula.

(Messager des sciences historiques, No. 2).

Sammlungen und Ausstellungen.

□ **Die historische Bronzeausstellung im Österreichischen Museum** wurde seit unserer ersten Notiz durch einige Nachtragssendungen bereichert, unter denen die Bronzen aus dem Besitze des Herrn Frédéric Spitzer in erster Linie unsere Aufmerksamkeit fesseln. Zunächst ist da eine Reiterstatuette zu nennen, die dem Andrea Riccio zugeschrieben wird. Der Reiter trägt eine antikisirende Rüstung und scheint als Anführer einer Kriegerschar gedacht. Die Rechte hält das Schwert, von dem nur mehr der Griff erhalten ist, die Linke einen runden Schild. Das Ganze ist ungemein lebensvoll; jede Einzelheit ist charakteristisch. Das bedeutende Werk existirt in mehreren Wiederholungen; eine davon ist im Berliner Museum; einer anderen, wenig veränderten begegnen wir auf der Ausstellung unter Nr. 736; diese Wiederholung befindet sich seit kurzem im Besitz des Fürsten Johann Liechtenstein und dürfte dieselbe sein, welche vor einiger Zeit in Genua gesehen wurde. — Zu den bedeutendsten Stücken von Spitzers Sammlung gehören ferner zwei lebensgroße Porträtbüsten von einem einstweilen unbekannten Meister der paduanisch-venezianischen Gruppe um 1500. Scharfe Charakteristik beherrscht noch die Auffassungsweise dieser Arbeiten, welche einigermaßen an die schönen Terrakottabüsten von Al. Vittoria im Österreichischen Museum erinnern. Noch möchte ich unter Spitzers Bronzen eine glatte reizende Figur des Merkur hervorheben; der gänzlich unbekleidete Gott lehnt sich gegen einen Baumstamm und blickt auf den zu seiner Rechten auf dem Boden sitzenden Bacchusknaben herab. Clarac bildet im Musée de sculpture eine wahrscheinlich stark restaurirte Antike ab, welche unserem Merkur entspricht (Pl. 659, 1519). Die Gruppe Spitzers ist eine vorzügliche italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts. Auch sie kehrt in einer freien Wiederholung auf der Ausstellung wieder. Nr. 744, vom Fürsten Joh. Liechtenstein ausgestellt, giebt dieselbe Jünglingsfigur. Der Knabe auf dem Boden fehlt, ebenso der Caduceus, den die Spitzersche Figur trägt. — Unter den Geräten aus der Spitzerschen Sammlung fallen uns neben zwei eleganten Kaminständern zwei hervorragend schöne Thürklopfer auf. Einer derselben kommt in mehreren Wiederholungen vor. Es ist jener venezianische Thürklopfer, den wir bei Giraud (Pl. XVIII.) abgebildet finden und dessen Formen sich auch unter den ausgestellten Bronzen der Ambraser Sammlung wiederholen. Was Spitzer ausgestellt hat, zeugt durchaus von dem feinsten Geschmack. — Nachträglich der Ausstellung einverleibt wurde auch eine bunt zusammengestellte Sammlung aus dem Besitze des Herrn J. Wimmer. Sie enthält neben hübschen ägyptischen Figürchen und unter wohlerhaltenen Geräten verschiedenster Provenienz auch einen interessanten datirten Apothekermörser. Er scheint niederrheinisch zu sein, trägt die Umschrift: „1669 goß mich Piter Tissen" — und bildet wirklich eine dankenswerte Vervollständigung der Ausstellung, welche an datirten Mörsern nur ältere Stücke aufzuweisen hat. Ich erinnere hier an den reichverzierten florentinischen Mörser (Nr. 863) mit der Bezeichnung: opus Juliani . de navi . florentini MCCCLXXXXIII, ferner an den von Herrn Apotheker Schaumann ausgestellten, wahrscheinlich in Österreich gegossenen großen Mörser von 1506, endlich an einen niederländischen Mörser von sauberer Ausführung und niedlichen Dimensionen, mit der Umschrift: Elisabet Cornelis Ao. 1643 im Besitze des Grafen Edm. Zichy.

⁂ A. R. **Das Sedanpanorama in Berlin.** Am 2. September ist neben dem Stadtbahnhof Alexanderplatz in Berlin ein zweites Panorama eröffnet worden, welches eine Episode aus der Schlacht bei Sedan darstellt. Das Gebäude, welches von Ende und Böckmann im Stile der deutschen Renaissance errichtet worden ist, enthält in seinem unteren Stockwerk ein von den Malern M. und G. Koch mit Trophäen, soldatischen Emblemen und humoristischen Scenen aus dem Leben im Kriege dekorirtes Restaurant und im oberen Geschosse das Rundbild, dessen Einrichtung nur insofern von der allgemein üblichen abweicht, als das Podium, auf welchem sich der Beschauer befindet, sich langsam um seine Axe dreht, so daß der Beschauer also an dem ganzen Panorama vorübergeführt wird, ohne daß er sich von der Stelle zu rühren braucht. Zur Ausführung des Rundbildes waren von der Panoramagesellschaft die Maler A. v. Werner und Christian Wilberg gewonnen worden. Den letzteren ereilte bekanntlich auf der Reise nach Frankreich, welche er zum Zwecke von Vorstudien für das Panorama unternommen hatte, der Tod, und an seine Stelle trat Eugen Bracht aus Karlsruhe, welcher auch im Lehramt an der Kunstakademie Wilbergs Nachfolger geworden war. Bracht hat seine Aufgabe in so mustergültiger, echt künstlerischer Weise gelöst, daß schon um der köstlichen Landschaft willen diesem Panorama die erste Stelle unter den in Deutschland während der letzten Jahre geschaffenen gebührt. Man darf es sogar dicht neben das ausgezeichnetste Werk der ganzen Gattung, dicht neben das Panorama der Schlacht bei Champigny von A. de Neuville und Detaille in Paris setzen, auf welchem der landschaftliche Teil ebenfalls mit größerer Meisterschaft oder doch wenigstens mit größerer Wahrheit behandelt ist als der figürliche. Die Klarheit der Luft, welche an dem sonnigen Septembertage von 1870 einen weiten Rundblick gestattete, ist von Bracht vortrefflich zur Anschauung gebracht worden, und dabei sind die feinen Abstufungen der Lufttöne in den verschiedenen Plänen so zart zur Erscheinung gekommen, als hätte der Maler ein kleines Staffeleibild und nicht eine kolossale Leinwandfläche zu beherrschen gehabt. Bracht ist von seinem Schüler, dem begabten Schirm, unterstützt worden, dessen Landschaften aus der Sinaihalbinsel und aus Palästina nicht weit hinter denen seines Meisters zurückstehen. Für den Moment der Darstellung ist die Zeit zwischen 1 und 2 Uhr gewählt worden, als die französische Kavallerie jenen letzten, gewaltigen Vorstoß gegen die Linien der preußischen Infanterie unternahm, welcher von dieser mit unerschütterlicher Ruhe zurückgewiesen wurde. A. v. Werner ist für eine solche, mehr chronikartige und anekdotische Darstellung, welche sich in einzelne Episoden und Gruppen auflösen darf, eine sehr geeignete Kraft. Er weiß volkstümlich und anschaulich zu schildern und alle Details der Uniformirung und Bewaffnung mit militärischer Akkuratesse wiederzugeben, weshalb das Auge des Soldaten mit besonderem Wohlgefallen auf seinen im allgemeinen etwas nüchternen Darstellungen weilt. Da es aber bei diesem Panorama gerade auf eine absolut treue Wiedergabe des geschilderten Vorgangs ankam, so befand sich der Künstler in seinem Fahrwasser, und er hat denn auch seine Aufgabe mit unanfechtbarer Zuverlässigkeit gelöst.

R. **Das „Cabinet des Estampes" der Pariser Nationalbibliothek** hat kürzlich eine wertvolle Erwerbung gemacht. Das Kabinet ist nämlich seit 1711 im Besitz der großartigen Sammlung von Zeichnungen der Kunst- und historischen Denkmäler Frankreichs, welche Gaignières im Verlaufe von 15 Jahren auf die Art zusammengebracht hatte, daß er von irgendwelchen Zeichnern, guten wie schlechten, für 5 bis 40 Sols pro Stück die Denkmäler zeichnen ließ. Durch falsche Angaben brachte es Clairambaut dahin, daß ihm aufgetragen

wurde, Gaignières, der die Sammlung bis zu seinem Tode bei sich behalten sollte, zu überwachen, und er benutzte dies und den 1715 erfolgten Tod Gaignières', aus dessen Sammlung zu stehlen. Einer der vielen auf diese Weise abhanden gekommenen Bände ist nun jetzt gekauft worden, nachdem ihn sein unrechtmäßiger Besitzer noch nach Gaignières' Tode vervollständigt hatte. Er enthält über 200 noch nicht in der Sammlung vorhandene Zeichnungen, darunter allein 28 von Grabdenkmälern der Kirche Notre-Dame zu Paris.

(Courrier de l'Art.)

J. E. **Neue Gemäldegalerie in Rom.** Wenn der italienische Minister des öffentlichen Unterrichts in Rom, Baccelli, seinen Willen durchsetzt, so wird die auf seinen Antrag gegründete „Galerie zeitgenössischer Meister" ihre Aufstellung in den Säulenhallen von Michelangelo's Kartäuserhof in dem alten Kloster von S. Maria degli Angeli finden. Das ganze Kloster, dessen Hof die bekannten uralten herrlichen Cypressen zieren, bildet nur einen Teil der Überreste von den Thermen Diokletians. Im Jahre 1874 wurde das Kloster bei Auflösung der Mönchsorden der Stadt Rom zu Erziehungszwecken von der Regierung abgetreten, ohne daß jedoch die Stadt bisher von den Gebäuden zu dem obengenannten Zwecke Gebrauch gemacht hatte. Der jetzige Minister Baccelli hielt jedoch diese Abtretung für null, weil dieselbe ein „nationales Monument", welches der Staat nicht vermissen könne, betreffe. Gleichzeitig bestimmte er das Meisterwerk Michelangelo's zur Galerie für moderne Kunst. Um jedoch nicht mit der Stadt in einen Verwaltungsprozeß zu geraten, beantragte der Minister im Gemeinderate die freiwillige Rückgabe des bezeichneten Gebäudes an die Regierung. Unbegreiflicherweise lehnte aber der Gemeinderat den Antrag ab. So wird denn der Minister den Rechtsweg gegen die Stadt Rom beschreiten müssen, um den herrlichen Klosterhof Michelangelo's wieder in den Besitz des Staates zu bringen, damit der Plan einer modernen Galerie in den prächtigen Räumen überhaupt zur Ausführung gelangen kann. Einstweilen sind die auf der letzten Ausstellung von dem Minister für die Galerie gekauften Bilder und Skulpturen in dem großen Palazzo dell' Esposizione di belle arti in der Via Nazionale geblieben.

J. E. **Neues archäologisches Museum in Rom.** Seit Jahren liegen die seit 1870 durch die Neubauten zu Tage gekommenen archäologischen Gegenstände in Kisten und Kasten verpackt in den Magazinen der Bürgermeisterei auf dem Kapitol. Mit der Zeit aber ist eben dieses noch ungeordnete Lager, welches weder klassifizirt noch katalogisirt ist, so angewachsen, daß die Räume nicht einmal zur einfachen Aufbewahrung ausreichen. Die ständige archäologische Kommission der Stadt Rom hat infolgedessen bei dem Gemeinderate den Bau eines eigenen Museums beantragt, und zwar am Abhange des Caelius zwischen der Via Claudia und der Via Celimontana. Zunächst wird es sich um die Errichtung einer großen Niederlage handeln, in welcher alle Funde ein vorläufiges Unterkommen finden können, wozu 75000 Lire genügen würden. Das eigentliche Museum würde erst später in Betracht kommen. Da der Bürgermeister und sämtliche Gemeindeassessoren den Plan befürworten, so dürfte derselbe schon in einer der nächsten Sitzungen vom Gemeinderate genehmigt werden.

* **Aus Holland** wird uns geschrieben: Die Verwaltungen der Museen Hollands entwickeln eine anerkennenswerte Thätigkeit. In Amsterdam rüstet man sich zur Einrichtung des neuen großen Hauses für die Kunstsammlungen, welches fast fertig dasteht und gegenwärtig als Gast in seinem Erdgeschoß die Exposition rétrospective beherbergt. Nebenbei sei bemerkt, daß diese letztere, welche einen Teil der neulich in der Kunst-Chronik besprochenen allgemeinen Ausstellung bildet, eine Fülle von interessanten Dingen enthält, u. a. mehrere Interieurs, von denen eines einem Bilde von Jan Steen genau nachgebildet ist. — Das Museum von Haarlem, berühmt wegen seiner großartigen Frans Hals, hat durch eine Schenkung des kürzlich verstorbenen Barons Fabritius einen Zuwachs von 60 Gemälden erhalten, von denen als besonders hervorragend zwei sehr gute Porträts von Frans Hals, ein Terborch von ungewöhnlich kräftigem Ton und zwei Bildnisse von der Hand des zu wenig gewürdigten Jan Versprong namhaft zu machen sind. Der in neunter Auflage vorliegende, reich mit Facsimiles ausgestattete Katalog des Museums verzeichnet diese erst seit etwa sechs Wochen in der Sammlung befindlichen Gemälde noch nicht. Leider ist das kostbare Kinderporträt von Frans Hals, das „Vrouwje van Beresteyn" für Haarlem verloren gegangen: es wurde von der Frau Baronin Mathilde Rothschild in Paris um den Preis von 100000 Fl. holl. angekauft. — Die Sammlung im Haag ist um elf Porträts des schon früher dort reich vertreten gewesenen Ravesteyn vermehrt worden. Dieselben sind vorläufig noch nicht numerirt. — Das „Musée Boymanns" in Rotterdam bereitet einen neuen Katalog vor, der in allernächster Zeit erscheinen soll.

Vermischte Nachrichten.

*** **Das Pellersche Haus am Ägidienplatz in Nürnberg,** der berühmte Renaissancebau, welcher kürzlich von dem Inhaber der Möbelfabrik J. A. Eysser in Baireuth angekauft worden ist, wird gegenwärtig von dem Direktor der Nürnberger Kunstschule, Professor A. Gnauth, einer umfassenden Restauration unterzogen. Dieselbe geht, wie die Münch. Allg. Zeitg. berichtet, zunächst darauf aus, die Übertünchungen der Architektur, vor allem des Hofes mit seinen Umgängen und dem schmückenden Bildwerk, sowie Anstrich und Tapezierung der Innenräume durchweg zu beseitigen, dann aber auch darauf, den ihrer einstigen Ausstattung längst beraubten Räumen von neuem eine völlig im Charakter der Zeit gehaltene Einrichtung zu geben. Der dicke weiße Ölfarbenüberzug, der Plafonds und Wandvertäfelungen bedeckte, ist in allen Räumen verschwunden, und unter ihm hat sich ein Täfelwerk in eingelegter Arbeit aus verschiedenfarbigem Holz erhalten, von dessen Schönheit man früher auch nicht entfernt eine Vorstellung gewinnen konnte; ja, es sind sogar Holzdecken von reichster und edelster Komposition zum Vorschein gekommen, die erst nach völliger Entfernung des bisherigen Kalkbewurfes sich als vorhanden ergaben und nun die Gemächer des zweiten Stockwerkes wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit schmücken. Im Erdgeschoß, das bis jetzt als Speicher diente und nur die nackten Wände zeigte, ist dazu die einstige Hauskapelle mit prächtigem schmiedeeisernem Gitter, mit Mobiliarausstattung in eingelegter Arbeit, mit Kronleuchter und ornamentaler Malerei völlig neu erstanden, und in den Wohnräumen, die nicht mehr das alte Gesicht zeigen, ist man mit der Herrichtung von Wandvertäfelungen gleicher Art und mit der Aufstellung grünglasirter Renaissanceöfen nach den besten uns erhaltenen Mustern beschäftigt. Der Besitzer beabsichtigt, einen Teil der Räume als permanentes Ausstellungslokal für seine Zimmereinrichtungen zu benutzen.

* **Die Wiener internationale Ausstellung der graphischen Künste** wurde am 15. d. M. 12 Uhr mittags im Künstlerhause durch S. Maj. den Kaiser feierlich eröffnet. Nach einer Begrüßung durch den Präsidenten der Ausstellungskommission machte der Monarch einen anderthalbstündigen Rundgang durch die reichgeschmückten Säle, deren nach Ländern geordneter Inhalt einen vollständigen Überblick über die Geschichte der graphischen Künste seit der Mitte dieses Jahrhunderts bietet. Besonders imponirend gestaltet sich das Bild in den deutschen, österreichischen und französischen Abteilungen. Aber auch England, Italien, Belgien, Rußland und Amerika sind sehr stattlich repräsentirt. Auch von dieser Ausstellung erschien der Katalog am Eröffnungstage. Wir kommen auf das in jeder Hinsicht gelungene Unternehmen ausführlich zurück.

*** **Das Projekt einer deutsch-österreichischen Ausstellung für Kunstgewerbe und dekorative Kunst im Jahre 1885** ist auch auf dem Kunstgewerbekongreß, welcher am 4. und 5. Sept. in München stattfand, zur Sprache gekommen. Der Kunstgewerbeverein zu Magdeburg hatte dem Kongreß die Unterstützung der Ausstellung durch die Kunstgewerbevereine empfohlen. Am 4. Sept. wurde auf Antrag Hirths (München) beschlossen, die Beratung resp. Beschlußfassung zu vertagen. Am 5. Sept. wurde jedoch einstimmig folgende Resolution gefaßt: „In Verfolg des gestrigen Beschlusses (nämlich die Beratung zu vertagen) beauftragt der Kongreß den Vorort München, sich alsbald mit den maßgebenden Faktoren Berlins ins Vernehmen zu setzen, um die Abhaltung einer deutsch-österreichischen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung in der Reichshauptstadt innerhalb der nächsten 5 Jahre anzubahnen und insbesondere darauf hinzuwirken, daß bei dieser Ausstellung das Programm der Münchener Ausstellung von 1876 zu Grunde gelegt werde." Voraus-

gesetzt werde dabei, das Münchener Programm mit Rücksicht auf die in Berlin vorhandenen resp. zu beschaffenden Räumlichkeiten zur Ausführung zu bringen, derart, daß den Werken der Kunst ein möglichst breiter Raum in der Ausstellung gegönnt werde. Herr Geheimrat Lüders aus Berlin, der die Sache persönlich vertrat, konnte sich mit dieser Resolution namens des provisorischen Komité's durchaus einverstanden erklären. — Ferner beschloß der Kongreß die Bildung eines deutschen Kunstgewerbe-Vereins-Verbandes und genehmigte das zu diesem Zweck vorgelegte Statut nach den Vorschlägen der Kommission.

*** **Denkmälerchronik.** Am 16. August wurde das Uniondenkmal in Kaiserslautern, eine Schöpfung des Bildhauers Knoll, enthüllt. Dasselbe besteht aus einer allegorischen, den Religionsfrieden symbolisirenden Gestalt und den Figuren Luthers und Calvins. — Am Abhange des Donnersberges bei Straßburg, auf dem sogenannten Moltkefels, wurden am 2. September zwei ein Meter hohe Bronzestatuen des Fürsten Bismarck und des Grafen Moltke eingeweiht, welche nach Modellen des Bildhauers Karl Cauer in Kreuznach und seines Sohnes ausgeführt worden sind. — Die für Leipzig bestimmte Leibnizstatue, für welche Professor Hänel in Dresden das Modell geliefert hat, ist in der Kunstgießerei von Lenz in Nürnberg in Bronze gegossen worden.

*** **Stiftung für Künstler.** Der Maler Ginsberg, welcher bei der Katastrophe auf Ischia verunglückt ist, hat ein Vermögen von 800000 Mark hinterlassen. Seine beiden Schwestern, die Erbinnen des Vermögens, haben 100000 Mark zu einer Stiftung für bedürftige Künstler bestimmt. Aus den Zinsen derselben sollen Künstler in Berlin, München und Wien, an welchen Orten der Verstorbene gelebt hat, unterstützt werden.

*** **Arnold Böcklin** hat den Auftrag erhalten, im Museum zu Breslau einige Frescomalereien auszuführen, mit welchen er demnächst beginnen wird.

Vom Kunstmarkt.

Sn. **Kölner Kunstauktion.** Am 8. und 9. Oktober kommt bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) eine Sammlung älterer Gemälde, größtenteils Niederländer des 17. Jahrhunderts, aus dem Besitze des Herrn Hermann Sthamer in Hamburg zum öffentlichen Ausstrich. Die Sammlung ist in den Kreisen der Kunstfreunde vorteilhaft bekannt, und Namen wie Terborch, Alb. Cuyp, Goyen, Wynants &c. werden nicht verfehlen, eine große Zahl von Kaufliebhabern anzuziehen. Der Katalog, welcher mit Lichtdrucken ausgestattet ist, weist im ganzen 142 Nummern auf.

R. **Auktionen in England.** Nachdem im Juni d. J. die Gemäldesammlung des Baronet Sir Henry Hoare auf Stourhead in Wiltshire für 11000 £ verkauft worden, geschah dasselbe im August mit der Bibliothek dieses Herrn. Der Erlös betrug 10028 £. Drei Pergamenthandschriften des 11.—12. Jahrhunderts, Histoire de Joseph d'Arimathie; Roman de Brut in Versen, Le Livre de Merlin in Prosa, und Horae B. V. Mariae kaufte Quaritch für 383 £.

(Publ. Circ. No. 1102.)

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 216.
Die kulturhistorische Ausstellung und das künftige Landesmuseum. — Frédéric Spitzers Bronzen. — Die Jubelfeier für 1683 und die Kunstgewerbeschule. — Künstlerisch ausgeführte Möbel und Zimmereinrichtungen in Berlin. — Katalog der Th. Graf'schen Funde in Aegypten.

The Art-Journal. September.
Children in modern german art. Von J. Beavington-Atkinson. (Mit Abbild.) — The Museum of the Prado, Madrid. — On and off shore. (Mit Abbild.) — Technical art education. Von A. Harris. — The Museum of arab art at Cairo. Von Stanley Lane-Poole. (Mit Abbild.) — The cognomens of painters. Von Alfred Beaver. — Affectation in art.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Peter Cornelius. Von F. Andreae. — Zur Geschichte der christlichen Grabschriften. — Lutherbilder.

Berichtigung.

Unter den mit der 2. Medaille auf der Münchener Ausstellung prämiirten Malern wurde in Nr. 41, Sp. 697, irrtümlicherweise Fr. Kaulbach in München statt Fr. Kaulbach in Hannover aufgeführt.

Inserate.

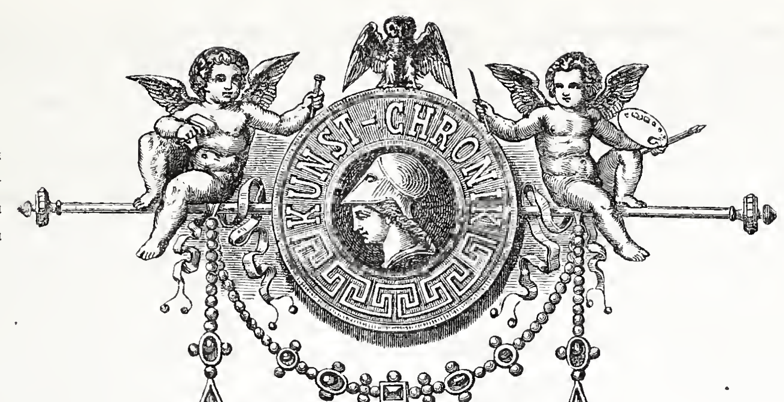
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

18. Jahrgang

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

4. Oktober



Nr. 44.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von dieser Nummer an erscheint die Kunstchronik wieder alle 8 Tage. Mit der nächsten Nummer schließt der 18. Jahrgang. Die Leser werden um Erneuerung ihrer Abonnements ersucht.

Ein Rundgang durch die schweizerische Kunstausstellung in Zürich.

Während man allen Teilen der „Schweizerischen Landesausstellung" ziemlich hohe Erwartungen entgegenbrachte, weil die Schweiz als ein industriöses, thätiges Ländchen bekannt ist, war es gerade die Kunstausstellung, von der man sich am wenigsten versprach; denn der künstlerische Sinn ist bei unserem praktischen Volke nicht sehr rege, und so hat auch die Kunst hier nie eine rechte Heim- und Pflegestätte gefunden. Nur in Genf und Basel bestehen bedeutendere Kunstschulen; in ersterem ist's der französische Einfluß, der sich geltend macht — die französischen Kantone fühlen sich Frankreich viel verwandter als die deutschen Kantone Deutschland — und in Basel wieder ist's noch die alte Tradition von Holbeins Zeiten her, welche der Stadt den Stempel einer Kunststätte aufdrückt. Man wollte offenbar dem alten Museum mit seinen wundervollen Handzeichnungen und schönen Ölgemälden keine Unehre machen. So pflanzte sich ein Kunststreben, gefördert durch eine gute Kunstschule, von Generation zu Generation fort. Im übrigen lebt wohl hier und dort verstreut ein Maler, dessen Gemälde sich sehen lassen können; aber dieses Häuflein ist klein genug; denn nur wenige mögen ihr Können an Stätten vergraben, an denen ihnen Bewegung und Verständnis, daher auch meist Würdigung und Verdienst fehlen.

Dies sind die Gründe, warum man sich von der schweizerischen Kunstausstellung nicht viel versprach. Man vergaß dabei zweierlei. Vor allem zählen wir zu den Unsern nicht nur diejenigen Künstler, die in unserem Lande ihr Können erlernt haben, sondern auch diejenigen, welche hier geboren sind, gleichviel, wenn sie auch anderer Orten ihre Kunst studirt und ihren Unterhalt gefunden haben. Ferner sind auch ältere Schweizer Bilder aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, nicht nur die allerneuesten, ausgestellt worden. Diesen Umständen verdanken wir es, daß die Ausstellung die Erwartungen weit übertroffen hat. So mancher, den wir gewohnt sind, unter die Franzosen, Belgier, Italiener oder Münchener zu zählen, hat sich plötzlich als biederer Schweizer entpuppt und hier unter seinen Landsleuten ausgestellt. Daher kommt es auch, daß in der kleinen schweizerischen Ausstellung die verschiedensten Richtungen vertreten sind, so daß ihr dadurch ein recht interessantes internationales Gepräge aufgedrückt wird; sie ist gewissermaßen eine Münchener internationale Ausstellung en miniature.

Ein wohlgefälliger Bau in griechischer Tempelform beherbergt die Ausstellung, und wir bedauern nur, daß dieser Tempel, der uns endlich einmal ein würdiges Heim für Kunstwerke bietet, in wenigen Wochen mit Schluß der Ausstellung wieder verschwinden muß, und daß wir nach wie vor mit unseren Ausstellungen auf düstere Konzertsäle angewiesen sein werden. Einstweilen erfreuen wir uns noch der lichten, schönen Säle. Wir wollen sie rasch einmal Revue passiren lassen und das hübsche säulengetragene Vestibül betreten.

Gleich im ersten Saale staut sich die Menge vor

einem größeren Gemälde; unwillkürlich treten auch wir vorerst dorthin und erblicken zu unserem Staunen eine Zahnarztscene: der ländliche Zahnarzt hält die Zange in der Hand und ist eben im Begriff, einen schmerzenden Zahn herauszuziehen. Hinter der mit weit offenem Munde dasitzenden, leidenden Tochter steht ängstlich die Mutter, und sehr unbehaglich ist es offenbar auch den noch der Operation harrenden Patienten zu Mute, von denen die meisten — bäuerliche Gestalten — mit verbundenen Gesichtern dahocken. Dies echt realistische Bild: „Ein peinlicher Augenblick“, von E. Ravel (Paris), ist ein Meisterstück in der Technik, aber uns Deutschen bleibt es doch immer fraglich, ob wir derartige Bilder als wahre Kunstschöpfungen ansehen sollen. An Ravels zweitem Bilde, „Der Karikaturenzeichner“, können wir jedoch rückhaltslos unser Wohlgefallen ausdrücken; diese schelmischen Buben auf der Schulbank sind köstliche Figuren.

Fräulein L. Breslau, eine in Paris ausgebildete Züricherin, sucht an Realismus mit Zola zu wetteifern. Sie scheint selbst bei ihren Freunden nur Aufmerksamkeit fürs Häßliche zu haben; wenigstens ist ihr Bild „Les amis“, welches sie selbst mit zwei Freundinnen und einem Hunde darstellt, für diese Freundinnen wie für die Künstlerin wenig schmeichelhaft; man ist versucht zu glauben, daß sie sich ihre Freunde nicht in den besten Kreisen sucht. Im übrigen ist das Bild mit großer technischer Virtuosität durchgeführt und verrät in nichts die Frauenarbeit. Es wurde auch im letzten „Salon“ mit einer Medaille ausgezeichnet. Hier werden in der Kunstausstellung keinerlei Preise verteilt. — Ein anderes Porträt von Fräulein Breslau: „Dame mit Kind“, weist dieselben Mängel bei weniger angenehmer Farbengebung auf. Am sympathischesten berührte uns das männliche Porträt „Maestro G. Braga“. Es ist keck gemalt und sorgfältig durchgeführt; ein geistvoller, nobel ironischer Zug blickt aus dem Antlitz, dem diesmal nichts von Gemeinheit anhaftet.

Boecklin ist mehrfach vertreten; seine beiden Porträts von „Römerinnen“ mit ihren unschönen, gelben, kalten Gesichtern lassen uns kalt; auch der „Gothenzug“ bietet neben manchen Vorzügen, die ja Boecklin nie abzusprechen sind, zu viel des Bizarren; nur seine „Muse des Anakreon“ hat unser Interesse in hohem Grade erweckt. Dies blühende, schöne Angesicht mit dem prachtvollen Kolorit vergißt man nicht leicht. Warum aber mußte der Künstler auch hier wieder die schöne Harmonie zerstören durch einen Himmel von jenem grellen Blau?

Stückelberg, der zweite berühmte Baseler, bescherte uns mit seiner „Wahrsagerin“ eines der lieblichsten Genrebilder. Das junge Paar, welches sich im Gebirge von einer Zigeunerin sein Schicksal weissagen läßt, ist so anmutig wie die Frühlingsnatur, die es umgiebt. Das Porträt von Stückelbergs Mutter ist sehr schön durchgeführt. Auch „Die Kinder aus der Fremde“, gehören zu dem Schönsten, was die Ausstellung bietet. Die interessanten Studienköpfe zu den großen Fresken, mit denen Stückelberg in den letzten Jahren die Tellskapelle geschmückt hat, sind ebenfalls ausgestellt. Viel weniger behagt uns Stückelbergs „Letzter Hohen-Rhätier“, ein unruhiges Bild, das in der Zeichnung der Figuren, wenn nicht unrichtig, so doch unschön ist, besonders in den Verschlingungen der Gliedmaßen. Das Gemälde stellt dar, wie der letzte Hohen-Rhätier sich mit der geraubten Braut eines Jünglings in die via mala stürzen will und das Volk hindernd dazwischenfällt. — Höflingers Porträts und Studienköpfe zeugen für die Thätigkeit der Baseler Schule. — Auf landschaftlichem Gebiete sind die Baseler am besten durch Rüdisühli vertreten, dessen saftige, stimmungsvolle Bilder auch im Auslande stets Anklang gefunden haben.

Die Genfer haben zwei Meister ersten Ranges aufzuweisen: Vautier und Alexandre Calame. Wenn der erstere freilich schon so lange in Deutschland weilt, daß er mit mehr Fug und Recht dorthin zu zählen ist, so können wir es den Schweizern doch nicht verargen, wenn sie stolz auf den Sohn ihrer Berge sind und das Anrecht, ihn zu den Ihren zu zählen, sich nicht schmälern lassen mögen. Seine hier ausgestellten Bilder: „Der Besuch aus der Stadt“, „Die Einladung zum Tanz“, „Der Großsprecher“, „Der Gang zur Civiltrauung“ repräsentiren ihn glänzend, und vollends, wenn wir noch das liebliche Gesichtchen der „Träumerin“ erblicken, dünkt uns dieses kleine Juwel fast ebenso wertvoll wie die großen Kompositionen.

Alexandre Calame ist ebenfalls durch eine Reihe seiner herrlichsten Schöpfungen vertreten, und wir können den Besitzern, meist Privaten, nicht genug dankbar dafür sein, sie wieder einmal dem großen Publikum zugänglich gemacht zu haben. Sein „Sommer“ (aus der Serie der „Vier Jahreszeiten“) gehört zu den schönsten Baumschlagstudien, die es wohl überhaupt geben dürfte, wie sie jetzt in der Zeit der „Effekthascherei“ gar nicht mehr zu malen versucht werden. Und welcher malerische Effekt liegt in dem Bilde! Der prachtvolle sommerliche Baum, darunter das reife Korn im heißen Julisonnenschein — wir fühlen ihn ordentlich brennen, so wahr ist die Beleuchtung wiedergegeben. Die „Tannenstudie an der Handeck“ sowie „Der große Eiger“ sind ebenfalls prächtige Bilder. Erwähnt sei ferner, daß noch an andrer Stelle, nämlich in der Ausstellung im „Alpenklubpavillon“, höchst interessante Landschaften von Calame, meist Studien und Skizzen, zu finden sind. Auch Diday (Genf) ist dort mit sehr

beachtenswerten Studien vertreten. In der Kunstausstellung selbst finden wir nur ein Bild von ihm: „Wildbach in den Alpen“. Des jüngern, Arthur Calame Bilder: „Sonnenuntergang auf Bordighera“ und „Neapolitanische Terrasse“, sind auch recht erfreulich, aber in ganz anderer Manier gemalt als die des älteren Calame. Dessen Kraft und Fülle mangelt ihm; eine gewisse Zartheit und Feinheit in Ton und Stimmung, auch in der Wahl der Gegenstände, ist dagegen sehr anmutig, nur grenzt sie manchmal an Süßlichkeit. In letzteren Fehler verfällt auch ab und zu Alfred van Muyden. Seine klare, ich möchte sagen appetitliche Malweise („Kapuzinerrefektorium“) und der ideale Schwung in seinen Figuren, der in seinen „Heimkehrenden Schnittern“, „Korndreschen in der Campagna“ gar lieblich wirkt, artet in „Nach dem Abendessen“ und „Mutter und Kind“ in Sentimentalität aus. Von neueren Genfern ist uns außerdem noch besonders Aug. Veillon mit seinen ungemein stimmungsvollen und dabei so präcis gezeichneten Landschaften, wie „Herbstnahen am Genfersee“, „Die Maas bei Dordrecht“ und „Arabisches Lager“, aufgefallen und Fr. Buagnat mit seinen schönen Tier- und Landschaftsbildern, sowie R. Ritz durch seine „Maria im Schnee“, „Botaniker, Zoologe, Mineraloge“, ein paar prächtige Genrebilder.

Hier in Zürich besitzen wir nur einen größeren Meister, der uns dauernd treu geblieben ist; freilich dieser eine wiegt manche andere auf, es ist der Tiermaler Koller; sein Genre fesselt ihn hier, denn nirgends hätte er so leicht eine Stätte gefunden, wo er, verhältnismäßig nahe der Stadt, seine Kühe konnte im Freien sich tummeln lassen und seine Studien an ihnen vornehmen und wo er zugleich schönen landschaftlichen Hinter- und Vordergrund vorfand, an alten Weidenbüschen, hohen Bäumen und dem blauen Zürichsee, wie es ihm hier das Zürichhorn bot, wo er daher sein Wohnhaus und Atelier seit lange aufgeschlagen hat. — Er bringt uns auf der Ausstellung drei neuere Bilder von großer Schönheit: „Heuernte“, „Auf dem Felde“ und „Schafweg“, von denen wir letzterem den Vorzug geben. Die Schafe, die blökend im Nebel von der Alm heruntersteigen, das letzte, jüngste vom Hirten sorgsam getragen, sind ein allerliebstes Bild, und ihre Wolle ist so „wollig“ gemalt, wie es nur Meister Koller versteht, dabei die Köpfe so ausdrucksvoll, daß diese Schafe, in dem Sinne wie wir Menschen den Ausdruck brauchen, eigentlich gar nicht „schafig“ in die Welt blicken. Außer diesen neuern Werken führt uns Koller aber auch eine ältere Schöpfung, die jedem in gutem Andenken steht, wieder einmal vor Augen, nachdem wir sie jahrelang nur noch in der Photographie haben bewundern können. Wir wissen es den Erben des Herrn Alfred Escher sehr zu danken, daß sie uns Kollers „Gotthardpost“ für die Ausstellung geliehen haben. Dies Bild giebt uns den landschaftlichen Typus jener Bergregion so naturgetreu wieder, daß es uns jetzt, wo kein lustiger Postillon mehr über den Gotthard kutschirt, die Kuhherden mit seinen kecken Rossen auseinander sprengend, sondern nur noch die Lokomotive durch den Berg saust, zugleich ein liebes Erinnerungsbild geworden ist. Das Kalb, das geängstigt voran springt, die eilenden Rosse sind mit ungemeiner Wahrheit und in prächtiger Durchführung wiedergegeben.

Neuerdings ist ein jüngerer Maler von bedeutenden Anlagen, Alb. Freytag, an die Züricher Kunstgewerbeschule berufen worden. Möchte er auch dazu berufen sein, etwas mehr Streben und Leben in unserer Jugend wachzurufen! Auf der Ausstellung führt er sich mit einer „Amphitrite“ ein, die etwas im Geschmack des Rubens gehalten ist, ohne freilich dessen Kolorit auch nur entfernt erreichen zu können; doch sind die Akte gut gezeichnet und die Komposition ist harmonisch in den Linien. — Chr. Schmid und noch einige bringen hübsche Landschaften; im übrigen ist von Zürichern viel Dilettantenwerk eingesandt und aufgenommen worden. Von ältern Züricher Meistern ist's L. Vogel, der für die Züricher, überhaupt für die Schweizer, entschieden den Vogel abgeschossen hat. Seine Bilder, meist mit patriotischen Motiven, die Tapferkeit und das Heldentum der Schweizer verherrlichend, sind stets umlagert von dem Personal ganzer Fabriken, Vereine, Schulen. Uns ist es stets lieb, wenn diese Korporationen zu einem derartigen Haltepunkt, den wir ihnen gern gönnen, gelangt sind; denn sonst finden sie wenig Bilder beachtenswert und promeniren meist zu viert, das übrige Publikum förmlich umrennend, durch die Säle. So schön es ist, daß unsere Republik — sowohl Gemeinden, Behörden, als auch Fabriksherrn machen sich dadurch verdient — den Ärmeren und der Schuljugend durch die Ausstellung möglichst viel Genuß und Kenntnisse verschaffen will, so dürfte doch besonders in der Kunstausstellung dieser Massenbesuch von gänzlich unvorgebildeten Menschen wenig fruchten, zumal da für eine Erklärung nicht gesorgt ist; man sieht, wie die Leute meistens die Säle rein mechanisch ablaufen, von dem sie umgebenden anscheinenden Chaos nur verwirrt. Doch zurück zu Vogel, von dem uns schließlich nur noch erübrigt zu bemerken, daß uns seine trockene, lederartige, steife Malerei — trotz allem Patriotismus — nicht begeistern kann!

Die Münchener Schule ist vielfach und recht lobenswert vertreten, durch Grob, Tobler ꝛc. im Genre, durch Froehlichers, Steffans u.A. Landschaften: bei ihnen ist viel gute Mittelware vorhanden, die aber nicht Gelegenheit zu vielen Bemerkungen giebt.

Die Italiener finden in der Malerei ihren Hauptvertreter in Barzaghi, dessen Hauptbild „Adam von Camogasc“ uns jedoch gar nicht zusagt. Es ist grell in den Farben und geziert, komödiantenhaft in der Zeichnung. Seine Porträts und Studienköpfe sind teilweise erfreulicher, aber etwas grell und bizarr sind sie alle. Besser vertritt Vela die italienische Kunst in der Skulptur. Seine „Vittime del lavoro“ ist ein sehr gelungenes Werk: es stellt Louis Favre, den großen Gotthardingenieur dar, wie er tot von seinen Arbeitern aus dem Gotthardtunnel getragen wird. Das Relief-Gipsmodell für ein in Bronze auszuführendes Hochrelief ist von ergreifender Wirkung. Die Leiche des genialen Mannes, aus dessen Angesicht noch jetzt seine Bedeutung spricht, die Träger, rüstige, abgearbeitete, aber kräftige und rauhe Gestalten, die traurig diesen letzten Liebesdienst verrichten, — es ist eine tief ernste Wahrheit in dem allen! Im übrigen sind's auch die Italiener, die mit ihren genremäßigen Figürchen noch das verhältnismäßig Beste in der Skulptur geleistet haben. Der „Zukünftige Seekapitän“ von Bernasconi und die „Waisenkinder“ von Pereda 2c. 2c. sind recht anmutige Leistungen. — Von der Schweizer Skulptur, soweit sie hier gebildet ist, schweigen wir lieber und gedenken nur noch der beiden Säle, welche die Altertümer und alten Stickereien beherbergen. Sie bieten viel Interessantes und zeigen, daß in den schweizerischen Klöstern immer noch viele Kostbarkeiten an Prunkgefäßen, Prunkgewändern und wertvollen Stickereien verborgen sind, welche jetzt einmal wieder ans Tageslicht kamen.

Indem wir die Kunsthalle verlassen, können wir den Wunsch nicht unterdrücken, bei einer künftigen schweizerischen Kunstausstellung mehr wirklich schweizerischen Kunstwerken zu begegnen, und die Kunst wirklich einmal in unserem Ländchen dauernd und kräftig aufblühen zu sehen!

Zürich. C. B.

Todesfälle.

⁂ Der englische Landschafts- und Historienmaler George Cole ist am 9. September in London im Alter von 73 Jahren gestorben.

Kunsthistorisches.

J. E. Rom. Nach einer kurzen Unterbrechung während der heißen Sommermonate, wurden kürzlich die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum wieder aufgenommen und bedeutend gefördert. Zunächst wurde die neue Verbindungsstraße hergestellt, welche die Via Bonella beim Mamertinischen Kerker verbindet mit der Via della Consolazione unterhalb des tarpejischen Felsens. Die Straße besteht aus einem einfachen Erdwalle, welcher die durch die Demolirung des früheren großen steinernen Viadukts geschaffenen neuen Linien durchaus nicht beeinträchtigt. Dieselbe beginnt hinter dem Triumphbogen des Septimius Severus, überschreitet die vordere schmucklose Basis des Concordiatempels, läßt den Vespasianstempel und den Consentes Porticus rechts liegen, und biegt schließlich durch eine Kurve oberhalb des Vicus Jugarius und der Basilica Julia in die Via della Consolazione ein. Die Straße ist fahrbar, gilt jedoch als provisorisch. Auf jeden Fall ist sie ein besseres Auskunftsmittel zur Herstellung der Verbindung der zuvor durch das Forum getrennten Stadtteile, als die ursprünglich geplante eiserne schwebende Brücke. Die durch die Demolirung des steinernen Viadukts gewonnene großartige Ansicht ist durch den neuen Erdwall unverletzt geblieben, die aufgedeckten Rostren, die Ecke der Basilica Julia sind sichtbar geworden; vor allen Dingen aber sind der Severusbogen und der Saturnustempel jetzt erst recht in ihrer ganzen Herrlichkeit zur Geltung gekommen. Äußerst bedeutend sind die Fortschritte, welche die von dem Unterrichtsminister Baccelli, welcher die Arbeiten täglich persönlich überwacht, geplante Wiedervereinigung des Forums mit dem Palatin und seinen Kaiserpalästen gemacht hat. Der Fahrweg, welcher früher vom Kapitol herunter durch den Titusbogen nach dem Kolosseum führte, ist von der noch stehenden, aber auch zum Abbruch bestimmten Kirche Sta. Maria Liberatrice ab bereits bis zu dem bisherigen Eingange zum Palatin mit dem Vignola'schen Portal verschwunden. Der Vignola'sche Mauerbau links von dem obenerwähnten Portal ist eingerissen, wodurch immense Mauerwerke der Kaiserpaläste ans Tageslicht getreten sind, deren Fundamente bis auf das Niveau des Forums hinunter reichen und jetzt schon, obgleich sie noch nicht ganz bloß liegen, einen mächtigen Eindruck machen. Binnen einigen Wochen wird die ganze Fassade der Kaiserpaläste, wie sie eben noch existiren, ein Ganzes bilden von ungeahnter Großartigkeit. Zu dem Titusbogen wird der frühere Fahrweg nicht mehr hinaufgehen, sondern nur die alte Via Sacra, welche sich jetzt schon durch seine Hauptöffnung in der Richtung des Kolosseums hinzieht. Kunstfunde wurden bei den Ausgrabungen nicht gemacht und wurden auch nicht erwartet, weil die Trümmer der Kaiserpaläste erst bei der Errichtung des Vignola'schen Baues der Palatinfront verschüttet wurden. Nur hie und da entdeckte man Steinblöcke und Inschriften. Der Palatin ist infolge der gegenwärtigen Ausgrabungen nicht mehr von der Nordseite zugänglich. Der Eingang zu demselben wurde provisorisch nach der Westseite bei S. Teodoro verlegt.

— Aus Trier. Bei Mesenich an der Sauer untersucht das Provinzialmuseum jetzt auf dem Bann „Hinter Kopfbüsch“ ein römisches Haus. Es ist eine quadratische Anlage und hat eine von sonstigen römischen ländlichen Bauten abweichende Form; es enthält viele Gänge und wenig Zimmer. Das Mauerwerk der Zimmer ist teilweise noch fast 1 m hoch erhalten und ist von bunten Wandmalereien bedeckt; ein Sockel ist mit Blumenvasen und Vögeln dekorirt. Trefflich ist noch ein über 17 m langer Keller erhalten; über demselben muß ehedem eine Veranda gelegen haben, denn er ist angefüllt mit einer großen Menge prächtiger Kapitäle, Säulentrommeln und Vasen aus Sandstein. Ein Teil dieser Architekturstücke, welcher schon vor längerer Zeit zufällig aufgefunden wurde, ist schon nach Trier transportirt worden und liegt auf dem Ausgrabungsterrain in St. Barbara.

* Ausgrabungen bei Deutsch-Altenburg. Im römischen Lager von Carnuntum bei Petronell an der Donau, das jetzt zum Besitze des Baron Ludwigstorff in Deutsch-Altenburg gehört, sind in den letzten Wochen im Auftrage des österreichischen Unterrichtsministeriums, unter Leitung des Professors Hauser, nach fünfjähriger Unterbrechung wieder Ausgrabungen vorgenommen worden. Die verfügbaren Mittel erlaubten nur, dieselben auf ein verhältnismäßig kleines Feld auszudehnen. Aufgedeckt wurde eine viereckige Säulenanlage, in der man das Forum des Lagers erkennen darf, und in ihrer Nähe zwei einander gegenüberliegende kleinere Räume, deren Wände bemalt und mit zahlreichen Graffito-Inschriften, wie es scheint, durchgängig Schreibübungen der Legionssoldaten, bedeckt sind. Der eine dieser Räume war dem Kulte des Jupiter, der andere dem des Herkules geweiht; in jenem fand sich eine große, schwer lesbare Weihinschrift, in diesem eine Marmorstatue des Herkules mit Keule, Löwenfell und einem auf der Plinthe neben den Füßen liegenden Stierkopfe. Eine Menge Töpferware, Legionsziegel und 17 lateinische Inschriftsteine bilden den Rest der Ausbeute. Professor Hirschfeld besichtigte kürzlich das Ausgrabungsfeld und gab die Anregung, das zwischen jenen Kultusräumen gelegene Terrain zu untersuchen, in welchem er das Prätorium des Lagers vermutete. Da schon am folgenden Tage die Arbeiten wieder

eingestellt werden sollten, wurde diesem Wunsche mit dem Aufgebote aller Kräfte sofort entsprochen, und zu nicht geringer Überraschung stieß man gleich bei Führung des ersten Grabens auf zwei überlebensgroße, gut gearbeitete Statuen, die aller Wahrscheinlichkeit nach Kaiser und Kaiserin darstellen. Sie sind aus Kalkstein; vorläufig fehlen die zugehörigen Köpfe. Die männliche Figur trägt einen Panzer, der mit einer fackeltragenden Hekate und zwei Löwen in Relief verziert ist; die weibliche, reich bekleidete hält ein merkwürdig klein gebildetes Knäbchen, das sich an ihre Brust schmiegte, vermutlich einen Amor, in der linken Hand. Es ist zu be- beklagen, daß mit diesen in letzter Stunde erst gewonnenen Hauptfunden, welche zu gründlichem Durchsuchen der Umgebung aufforderten, die Ausgrabungen wegen Mangels an Mitteln aufhören mußten.

Th. L. **Zur Düsseldorfer Galerie.** Im „Repertorium der Kunstwissenschaft" (VI, 4), erwähnt W. Bode gelegentlich der Besprechung der Werke von Rooses und v. d. Branden über die Malerschule Antwerpens eines Bildes von Bonaventura und Gillis Peeters in der Galerie der Akademie zu Düsseldorf, welches eine afrikanische Küste darstellt. Es ist richtig, daß das in dem alten Katalog als Arbeit der Brüder Bonaventura und Jan verzeichnete Bild nach der deutlichen Bezeichnung B. Peeters et G. Peeters von ersterem und seinem Bruder Gillis gemalt ist. Als Arbeit dieser beiden Künstler wird das Bild auch in dem demnächst erscheinenden, von dem Schreiber dieses verfaßten Repertorium der bei der königl. Kunstakademie aufbewahrten Sammlungen angeführt. Dagegen muß Bode's Angabe des Gegenstandes auf einer Verwechselung oder irrtümlicher Notiz beruhen, möglicherweise auch durch den Lapsus „letztere" statt „erstere" eine unrichtige Beziehung erhalten haben. Die dargestellte Gegend sowie das Kostüm der Figuren sind durchaus niederländisch; links ein Bauernhof, dahinter ein massives (Fähr-)Haus am binnenseeartig erweiterten, leicht bewegten Flußwasser, über das hinweg man in der Ferne zwei Kirchtürme sieht, die zu zwei verschiedenen kleinen Ortschaften zu gehören scheinen. Auf dem Wasser Schiffe. Am Ufer im Vordergrund ein Fischer im Boot stehend, der einem stehenden Bauer ein Netz mit Fischen und Fröschen entgegenhält; links davon eine stehende Frau. Unterhalb des massiven Hauses stößt ein mit Fußgängern gefüllter Fährkahn vom Lande ab. Eventuell entbehrt also die von Bode gezogene Konsequenz einer Reise der Brüder nach Afrika der Voraussetzung. Auch der Schluß auf das Verhältnis der Brüder als Lehrer und Schüler hat nicht die Wahrscheinlichkeit für sich, da sonst kaum Gillis als Lehrer und älterer Bruder an zweiter Stelle signirt haben würde.

Preisverteilungen.

— **Die goldene Medaille für Verdienste um das Bauwesen**, welche vor zwei Jahren gestiftet wurde, deren Verleihung bis jetzt aber erst einmal stattgefunden hat, ist dem Geheimen Oberbaurat J. W. Schwedler in Berlin zuerkannt worden. In Fachkreisen hatte man Schwedler schon lange als Kandidaten für diese hohe Auszeichnung — als solche wird sie im Fache allgemein angesehen — genannt und begrüßt das Ereignis deshalb mit besonderer Genugthuung. Unter den Autoritäten der Ingenieurkunst, und zwar nicht Europas allein, nimmt Schwedler unbestritten einen der ersten Plätze ein; seine zahlreichen wissenschaftlichen Veröffentlichungen sind weltbekannt und eine große Zahl von Werken, die er ausgeführt, namentlich zahlreiche Brückenbauten, legen von der außerordentlichen Bedeutung, die er als praktischer Konstrukteur wie als Theoretiker besitzt, beredtes Zeugnis ab. Seine Lehrthätigkeit auf diesem Gebiete ist seinerzeit geradezu bahnbrechend gewesen. Gleichzeitig mit dieser Auszeichnung ist die silberne Medaille für Verdienste um das Bauwesen dem Professor Jacobsthal in Berlin zu teil geworden, der zu unsern bedeutendsten Architekten zählt und ebenso sehr als Lehrer (an der Berliner technischen Hochschule) wie als ausführender Architekt hervorragt. Unter anderem sind die Bahnhofshochbauten in Metz und die zahlreichen und großartigen Monumentalbauten auf dem unlängst eröffneten neuen Centralbahnhof in Straßburg unter seiner künstlerischen Leitung entstanden. Köln. Ztg.

* **Die Jury für die internationale graphische Ausstellung** in Wien hat nachstehende Auszeichnungen zuerkannt: A. Die goldene Medaille: Henriquel-Dupont in Paris, Leopold Flameng in Paris, Hubert Herkomer in London, Ludwig Richter in Dresden, Joseph Kohlschein in Düsseldorf, Adolf Menzel in Berlin, G. N. Bertinot in Paris, Alphonse François in Paris, Louis Jacoby in Berlin, Joh. Leonh. Raab in München, Theophil Chauvel in Paris, Charles Köpping in Paris, Nik. Barthelmeß in Düsseldorf, Joh. Klaus in Wien, Rudolf Stang in Düsseldorf. B. Diplome: dem k. k. Oberstkämmereramt in Wien, der königl. preuß. Staatsregierung in Berlin, der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale in Wien, der Generaldirektion der königl. Museen in Dresden, dem Altertumsverein in Wien, der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, der kais. russischen Staatsdruckerei in St. Petersburg, der Calcographie du Louvre in Paris, der Regia Calcografia in Rom, der österreichisch-ungarischen Nationalbank in Wien, dem Stadtrate in Dresden, der Gesellschaft der Antwerpener Radirer, dem Radirklub in Düsseldorf, dem Radirklub in New-York, dem Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, der Société des Graveurs au burin in Paris, der Société française de Gravure in Paris, dem Radirklub in Weimar, der Artistischen Anstalt (vormals Fr. Bruckmann) in München, A. Asher & Co. in Berlin, Paul Bette in Berlin, Georg Barrie in Philadelphia, Braun & Schneider in München, Cassell, Petter, Galpin & Co. in London, Alphons Dürr in Leipzig, The fine Art Society in London, C. Gerold's Sohn in Wien, Goupil & Co. in Paris, The Graphic in London, G. Grote's Verlagshandlung in Berlin, Albert Hofmann & Co. in Berlin, H. Keller & Co. in Frankfurt a. M., L. H. Lefèvre in London, H. O. Miethke in Wien, Naumann & Schröder in Leipzig, F. Ongania in Venedig, L. Prang & Co. in Boston, J. Rouam in Paris, C. H. Schröder in Berlin, Ch. Sedelmeyer in Paris, E. A. Seemann in Leipzig, A. W. Schulgen in Düsseldorf, W. Spemann in Stuttgart, R. Steinbock in Berlin, Georg Stilke in Berlin, Theodor Ströfer in München, J. S. Virtue & Co. in London, Ernst Wasmuth in Berlin, T. O. Weigel in Leipzig, Georg Wigand in Leipzig. Hierzu wird bemerkt, daß sich die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien und die kais. deutsche Reichsdruckerei in Berlin als Aussteller ausdrücklich hors concours erklärten. Nach den Bestimmungen des Ausstellungsreglements waren ferner alle Mitglieder der Jury, insofern sie Aussteller sind, von der Zuerkennung irgend eines Preises ausgenommen. In diesem Verhältnisse befanden sich die Herren: Professor H. Bürkner aus Dresden, Kupferstecher G. Eilers aus Berlin, Professor Ernst Forberg aus Düsseldorf, Kupferstecher F. Gaillard aus Paris, Kupferstecher W. Hecht aus München, Xylograph Hermann Paar in Wien, Professor Sonnenleiter in Wien, Verleger Rud. Schuster aus Berlin, Professor William Unger in Wien, Charles Waltner aus Paris.

Sammlungen und Ausstellungen.

⊙ **Der Salon triennal in Paris** wurde am 15. Sept. im Industriepalast nicht unter diesem Namen, sondern unter dem einer Exposition nationale des Beaux-arts eröffnet, weil die mit der Auswahl der Kunstwerke betraute, vom Staate eingesetzte Jury zu der Überzeugung gelangt war, daß der Zeitraum von drei Jahren für eine retrospektive Ausstellung zu kurz bemessen ist. Es werde diese Ausstellung daher in Zukunft nur alle fünf Jahre stattfinden. Die erste hat denn auch den Erwartungen keineswegs entsprochen. Von den 717 Gemälden, welche der Katalog aufweist, sind kaum 50 Novitäten. Alle übrigen sind schon auf mehr als einer Ausstellung erschienen. Ja, man hat sogar kein Bedenken getragen, Gemälde, welche im Mai und Juni im Industriepalast zu sehen waren, dem Publikum nach einem so kurzen Zwischenraum von neuem an derselben Stelle vorzuführen. Von den 270 Skulpturen erscheint ebenfalls der kleinste Teil zum erstenmale auf einer Ausstellung Unter den neuen Gemälden erwecken sieben Arbeiten von Meissonier ein um so größeres Interesse, als sich der Meister aus persönlichen Gründen nicht an den Ausstellungen der Künstler-Association, seitdem dieselbe den „Salon" leitet, beteiligt hat. Einige der Gemälde waren aus Privatausstellung bekannt. Den vollsten Reiz der Neuheit in doppelter Hinsicht, weil sie den Künstler zugleich als Architekturmaler zeigt, hat eine An-

sicht der Tuilerien nach dem Brande im Mai 1871. Eine größere Anziehung als die ausgestellten Kunstwerke übte auf das Publikum die dekorative Ausstattung, auf welche man zum erstenmale in Paris nach dem Vorgange Deutschlands und Österreichs großen Wert gelegt hatte. Zu diesem Zwecke waren aus dem Garde-meuble 120 der prächtigsten Wandteppiche und Gobelins aus der Renaissance, dem 17. und 18. Jahrhundert entlehnt worden, welche eine Ausstellung für sich bilden, wie man sie allerdings nur in Frankreich zu stande bringen kann. Diese Teppiche sind in der Galerie, welche an der inneren Seite des ersten Stockwerks herumläuft, in den Hallen des Gartens und in dem großen Vestibüle des Eingangs placirt worden, so daß sie zugleich eine Dekoration der Räume bilden.

J. E. **Kunstausstellung in Genua.** Am 4. November eröffnet der genuesische Kunstverein (Società promotrice) seine jährliche Kunstausstellung, welche bis zum 2. Dezember dauern wird. Es können daran nur italienische Künstler und von den Ausländern solche teilnehmen, welche ihren Wohnsitz in Italien haben. Die Ablieferung muß auf Kosten und Gefahr der Aussteller, spätestens bis zum 25. Oktober im Vereinslokale der Gesellschaft, Piazza de' Ferrari in Genua, stattfinden.

Vermischte Nachrichten.

Nationaldenkmal auf dem Niederwald. Die ministerielle „Provinzalkorrespondenz" schreibt zur Einweihung des Denkmals folgendes: „Man weiß, daß, als die Siege des Jahres 1870 zum glücklichen Friedensabschluß geführt hatten, dessen kostbarster Erwerb die Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches war und bleibt, sogleich die Idee sich regte, ein Denkmal dieser Siege und dieses Erwerbes zu errichten, das der ganzen Nation und vielen ihrer künftigen Geschlechter die Größe jener Zeit und den unschätzbaren Wert des damals erfochtenen Gutes immerdar in lebendige Erinnerung rufen möchte. So alt als die Sehnsucht nach der Wiederaufrichtung des Reiches ist, und sie war am lebhaftesten unmittelbar nach seinem Verluste, zur Zeit der furchtbaren Verwüstung und des unsagbaren Druckes der Napoleonischen Herrschaft, so alt ist beinahe auch der Gedanke, dem unvergleichlichen Glück jenes glorreichen Tages, dessen sicheres Eintreten eine heilige Zuversicht sich nicht entreißen ließ, ein hehres Denkmal zu errichten. Sogar die Stätte am Rheinstrom hatte der aus leidensvoller Gegenwart in eine erhebende Ferne spähende Hoffnungsblick bereits erkoren. Sang doch schon Theodor Körner:

„Mit Gott! — Einst geht, hoch über Feindes Leichen,
Der Stern des Friedens auf:
Dann pflanzen wir ein helles Siegeszeichen
Am freien Rheinstrom auf!"

Und Körner ist nicht der einzige Sänger jener Zeit, bei welchem dieser Gedanke auftritt. Nur natürlich war es, das, als der Frankfurter Friede dem in dem vielfachen Wechsel eines sechzigjährigen Zeitraums nie ausgelöschten Herzenswunsch des deutschen Volkes die Erfüllung gebracht hatte, auch der Wunsch nach jenem Denkmal als dem Zeichen des Dankes wie des immer erneuten Pflichtgefühls zum Schutze des höchsten nationalen Gutes sich allenthalben regte. Die Wahl der Stätte auf dem Niederwald, an dessen Fuß auf dem rechten Rheinufer sich das gesegnete Rüdesheim, gegenüber auf dem linken Ufer das von historischen Erinnerungen, die von der Römerzeit bis in die Entscheidungstage des Jahres 1870 reichen, umschwebte Bingen befindet, war zuerst in einem Aufsatze des „Rhein. Courier" schon am ersten Osterfeiertage 1871 befürwortet worden. Es bildete sich nun im November desselben Jahres ein Ausschuß, der zu Sammlungen für das Denkmal aufforderte. In jenem Aufsatze des „Rhein. Cour." war bereits der Vorschlag enthalten, daß das Denkmal in einer Kolossalstatue der Germania zu bestehen habe. Männer wie Graf Botho zu Eulenburg, damals Regierungspräsident in Wiesbaden, Regierungsrat Sartorius ebendaselbst, Rudolf v. Bennigsen widmeten ihre Kräfte dem Werke, das bald den hohen Schutz und die Teilnahme unseres Kaisers und damit die Bürgschaft des Gelingens fand. Es wurde nun eine Konkurrenz ausgeschrieben, und der Entwurf des Professors Schilling in Dresden erhielt den Vorzug. Ihm wurde 1874 die Ausführung des Denkmals übertragen, zu dem am 16. September 1877 der Grundstein in Gegenwart des Kaisers gelegt wurde. Der Kaiser that die ersten Hammerschläge, darauf der Kronprinz und Graf Moltke. Die Urkunde, welche der Grundstein umschließen sollte, unterzeichnete der Kaiser und die Kaiserin, dann die anderen hohen Persönlichkeiten, welche der Feier beiwohnten. Die Urkunde enthält die folgenden Worte: „Steht Alle einig zu Kaiser und Reich" und „Deutschland, Deutschland über alles." Inzwischen arbeitete der Schöpfer des Denkmals mit begeisterungsvollem Fleiß an der Ausführung unter dem Beistand einer großen Anzahl seiner Schüler. Nach neunjähriger Arbeit war das Riesenwerk, an dem nicht nur der Meister und seine Schüler, sondern eine ganze Anzahl von Architekten und Technikern des Eisengusses gearbeitet, so weit vollendet, daß der Transport nach dem Standort und die Aufstellung daselbst beginnen konnten. Zehn Tage, vom 6. bis zum 16. Juli, waren erforderlich, um den Hauptteil der Statue vom Fuße des Niederwaldes auf den Unterbau des Denkmals zu heben. Der Transport, den Rhein entlang, war ein Triumphzug gewesen. Am 24. Juli wurde das Bruststück der Statue mit dem Hauptstück verbunden und am 28. Juli der Kopf aufgesetzt. Wir geben nun eine Beschreibung des Werkes, das von allen, die es schon gesehen, als eine Schöpfung anerkannt wird, die ihrem Zweck in vollem Maß entspricht. Mit seltenem Glück und seltenem Geschick hat der Künstler, haben alle Mitarbeiter an diesem Kolossalwerk der Bildnerkunst die ihnen übertragene hohe Aufgabe bis zur Vollendung gelöst. Vor dem Denkmal, auf einer Hochfläche des Niederwaldes, ist ein freier Platz geschaffen, auf dem Tausende von Menschen sich bewegen können. Auf Terrassen und Treppen steigt man vom Rhein zu diesem Platz empor, der von einem Geländer in weitem Bogen umgeben ist. Die Architektur ist ein Werk des Professor Weisbach in Dresden. Zu beiden Seiten des Denkmals erheben sich Sandsteinstufen, am Fuß von mächtigen Urnen begränzt. Vor diesen Stufen erhebt sich der eigentliche Unterbau des Denkmals, der bei einem Fundament von 6 m unter der Erde sich 25 m über der Erde erhebt. Auf diesem Unterbau steht die 11,80 m hohe Germania. In der Mitte des unteren Sockels befindet sich eine allegorische Gruppe, den Rhein darstellend, wie er das Horn, mit dem er die deutsche Wacht aufgerufen, der Mosel übergiebt. Über dieser Gruppe, an den oberen Ecken des Sockels, stehen die Statuen des Krieges und des Friedens. Der Krieg, mit gewaltigen Flügeln, mit dem Helm, aus dem Flammen schlagen, und in die Kriegsposaune stoßend, der Friede mit dem Olivenzweig in der einen, dem Füllhorn in der anderen Hand. Zwischen diesen Statuen ist ein großes Relief angebracht, den Kaiser darstellend, wie sich um ihn die deutschen Krieger scharen. Die Figuren sind in Lebensgröße, der Kaiser allein in der Mitte der Gruppe zu Pferde, unter den Kriegergestalten viele Porträts der Fürsten des Reiches, sowie der Feldherren und Staatsmänner. Unter dem Relief die Worte: „Lieb Vaterland, magst ruhig sein, fest steht und treu die Wacht am Rhein". Auf dem oberen schmäleren Sockel, dessen unterer Teil mit heraldischen Abzeichen, zu oberst das eiserne Kreuz, geschmückt ist, steht die Inschrift: „Zum Andenken an die einmüthige siegreiche Erhebung des deutschen Volkes und an die Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches 1870—71." An der rechten und linken Seite des Sockels befinden sich Reliefs, den Abschied und die Heimkehr des Kriegers darstellend, deren nähere Beschreibung heute nicht gegeben werden kann, deren eigenartige Schönheit und Vollendung aber schon die höchste Bewunderung erweckt hat. Auf diesem Sockel steht nun, mit der Linken auf das Schwert gestützt, in der Rechten hoch die Kaiserkrone für den Sieger emporhaltend, die Germania selbst. Eine Kolossalstatue, für welche 700 Centner Erz verwendet wurden, deren Guß vier Jahre Zeit erforderte. Wie die Figuren des Krieges und Friedens von Lenz in Nürnberg, das vordere Relief in Lauchhammer, die Seitenreliefs bei Gladenbeck in Berlin gegossen sind, so ist die Statue selbst in der Gießerei des Herrn v. Miller in München gegossen, und zwar die einzelnen Teile in besonderem Guß. Die Länge des Schwertes allein beträgt 8 m, das Gewicht desselben 6 Centner."

Vom Kunstmarkt.

— x. **Maurers Kunstauktion in München.** Die nächste Versteigerung findet am 9. Oktober und den folgenden Tagen im Wagnersaale, Barerstraße 16, statt und betrifft eine reiche, aus 709 Stücken bestehende Privatsammlung von alten und neuen Gemälden und von etlichen alten Kunstarbeiten. Die älteren Gemälde gehören größtenteils der niederländischen Schule an, unter den modernen Bildern trifft man Namen von bestem Klange, wie Feuerbach, Enhuber, Schleich, Achenbach u. s. w. Daß Rembrandt noch immer den Vornamen Paul in den Kunstauktionskatalogen führt, möchten wir bei dieser Gelegenheit mit der Bitte moniren, daß dergleichen längst abgethane Irrtümer von den Herren Kunstexperten fürderhin nicht weiter fortgeschleppt werden.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission etc. IX. 2.

Zur Bangeschichte der Brünner Domkirche. Von August Prokop. — Ein Kunstwerk altetruskischer Metalltechnik. Von K. Deschmann. — Die Sammlung alter Geschütze im k. k. Artillerie-Arsenale zu Wien. Von W. Boeheim. — Die Holzschnitte der Handschrift des Heilthumbüchleins im Pfarrarchive zu Hall in Tirol. Von L. Frhr. von Hohenbühel. (Mit Abbild.) — Ed. Frhr. von Sacken. — Die Leichenbrandstätte bei Ksin. — Gräberfunde an der Colombara bei Aquileja und die Ausgrabungen an der Beligna. — Altdeutsche Bilder aus der Vintlerschen Galerie in Bruneck. (Mit Abbild.) — Über Archive in Kärnten. — Notizen über Denkmale in Kärnten. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 593.

The Manchester-art-gallerie von W. E. A. Axon. — The art for school association.

Die Bilderreihe am Ratsbauhof in Hildesheim.

Eine Entgegnung.

Die Julinummer dieser Zeitschrift brachte eine Kritik des Herrn Prof. Dr. von Lübke über das von dem Unterzeichneten herausgegebene Werkchen „Die Holzarchitektur Hildesheims", in welcher, neben einer höchst ehrenvollen Anerkennung, auch des in diesem Buche erfolgten Versuchs, die symbolische Bilderreihe an dem Ratsbauhof in Hildesheim zu deuten, gedacht und als „in der Luft schwebend" bezeichnet wird. Unterzeichneter bedauert, in diesem Falle der von ihm hochverehrten Autorität entgegentreten und erklären zu müssen, daß jene Deutungen nicht willkürlich von ihm erfunden, sondern den Handbüchern: „Die christliche Symbolik" von Menzel, „Die Mythologie der christlichen Kunst" von Piper und „Der christliche Kirchenbau" von J. Kreuser entnommen sind. Daß jene Bilderreihe wirklich symbolische Motive enthält, unterliegt keinem Zweifel; der sich seinen Jungen opfernde Pelikan ist ein noch heute beliebtes Sinnbild der Opferung Christi, und die vielfach an Taufsteinen, so auch in den Münstern zu Basel, Freiburg und Zürich zu findenden Sirenen mit Fischen stehen in zu bestimmter Wechselbeziehung mit dem Taufbecken (auch Fischteich, piscina benannt), als daß sie nicht auf jenes Sakrament hinweisen sollten. — Wenn aber in einer fortlaufenden Bilderreihe mehrere Symbole enthalten sind, so dürfte der Gedanke, daß die anderen Bilder ebenfalls Symbole darstellen könnten, doch nicht allzu fern liegen, und das um so mehr, als einzelne Gruppen geradezu unsymmetrische Formen aufzuweisen haben, Formen, die, wie beispielsweise ein dürrer Baumzweig vor dem Pelikan, absolut nicht als Ornamente gelten können.

Unter Zugrundelegung einer solchermaßen entstandenen und gewiß nicht unberechtigten Vermutung ergiebt sich aber die weitere Deutung mit Hilfe jener genannten Handbücher von selbst; sie erfährt eine entschiedene Bekräftigung durch den merkwürdigen Zusammenhang der Bildersprache, und das dürfte doch mehr als ein Spiel des Zufalls sein.

Kreuser sagt in dem genannten Werke, daß man im Mittelalter durch Tiere und Pflanzen sinnbildliche Predigten zu halten beliebte. Warum sollte in diesem Falle nicht gleichfalls ein solcher mittelalterlicher Sprachrest vorliegen? Nichts ist älter in der Christenheit, als diese Sinnbildnerei, sagt der genannte Autor, unserer Zeit ist sie nur ferngerückt und deshalb schwer verständlich; ob sie bereits 1540, zur Zeit der Erbauung des Ratsbauhofes, unverständlich war, kann nicht unbedingt verneint werden; nur so viel steht fest, daß sie im 13. und 14. Jahrhundert einen ausgedehnteren Gebrauch erfuhr; das veranlaßte auch den Unterzeichneten, die Vermutung auszusprechen, jene höchst merkwürdigen Schnitzarbeiten des Ratsbauhofes zu Hildesheim seien älteren nachgebildet worden.

Hildesheim, im September 1883.

C. Lachner.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.



18. Jahrgang

Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

11. Oktober

Nr. 45 (Schluß).

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Dieser Nummer liegt das Inhaltsverzeichnis der Kunstchronik bei. Mit der nächsten am 18. Oktober erscheinenden Nummer beginnt der 19. Jahrgang.

Eine österreichische Stimme über das Niederwald-Denkmal.

* Seit dem 28. September erglänzt auf den Höhen des Niederwalds das kunstreich gestaltete Riesendenkmal, welches der greise Führer der deutschen Armeen im Beisein fast aller hervorragenden Teilnehmer an dem großen Kriege von 1870—71 unter dem Jubelrufe ungezählter Tausende glücklich enthüllte: eine monumentale Verkörperung des im Frieden geeinigten, als eine Macht ohnegleichen dastehenden Deutschlands. Von allen Seiten tönen uns begeisterte Stimmen über den Verlauf der Festlichkeit und Beschreibungen von Meister Schillings großartiger Schöpfung entgegen. Auch einige kritische Bemerkungen werden laut. Vorwiegend ist der Ausdruck berechtigten Stolzes, hellen Jubels.

Unter den zahlreichen Äußerungen der Tagesblätter ist vielleicht keine geeigneter, das lebhafteste Interesse zu erregen, als ein Aufsatz des ausgezeichneten österreichischen Historikers, Prof. Ottokar Lorenz in Wien, sowohl wegen der Persönlichkeit und Stellung des Verfassers als auch namentlich um des Tones willen, in dem der Artikel gehalten ist. Wir können uns nicht versagen, einige Abschnitte aus dem in der N. Fr. Presse vom 27. Sept. erschienenen Feuilleton hier wiederzugeben. Sie lauten:

„Fährt man von Mainz stromabwärts, so gewahrt man bald hinter Östrich, sowie das Fahrzeug an den buschigen Rhein-Inseln der Haller Aue und Winkler Aue vorübergekommen, über dem weithin erkennbaren Schlosse von Johannisberg auf waldigem Hintergrunde massiges Bauwerk, aus dessen Mitte sich etwas wie ein Turm zu erheben scheint. Plötzlich, wenn die Sonne die Nebel des Herbstes durchbricht, entsteht ein gewaltiges Funkeln und Glühen auf der Höhe des Waldes; man erblickt deutlicher und deutlicher die ovale Gestalt eines menschlichen Hauptes, man sieht den hocherhobenen Arm und eine Hand, in welcher die Krone Karls des Großen im Morgenlichte schimmert; auf dem Kopfe der kolossalen Figur leuchtet das weit in die Luft hin wallende Haar, wie das glänzende Strahlenbündel eines feurigen Kometen. Wer so aus der Ferne die gewaltige Germania betrachtet, der mag sich, wenn er ein Kunstkritiker ist, sogleich eine Theorie darüber zurecht machen, warum die Griechen den Sonnenglanz ihrer Götterfiguren der schönsten Patina vorgezogen und ihre großen Monumente mit Farben vergoldet haben. Ob man an unsere Germania den rötlich schimmernden Schatz gewendet hat oder ob sie nur in ihrem Jugendglanze dieses prächtige Bild der Landschaft bieten soll, ist mir unbekannt; genug an dem, daß sie jetzt als glühendes Weib auf dunklem Waldgrunde aus den grünen Weingärten des Rüdesheimer Berges emporsteigt. Möge ihr diese goldene Pracht recht lange erhalten bleiben!

„Wir eilen über die wohlgepflegten Treppen des Weinberges oder auf der noch holperigen Fahrstraße hinauf zu dem göttlichen Bilde, um welches im weitem Umkreise sich Mauern und Terrassen erheben wie ein großes Haus, in welchem das Symbol deutscher Einheit stattlich und sicher wohnen soll.

„Wenn es nicht der Zufall gewesen wäre, der

den Ort für das Standbild bestimmt, so möchte man glauben, daß man durch kunsterfahrene Überlegung zu dem Entschlusse gekommen sei, hier und nur hier das allen deutschen Stämmen gemeinsame Monument zu errichten. Gerade gegenüber liegt Bingen und tief unter uns wie ein Zwerg der uralte Mäuseturm mitten im Rheinstrom, wo tausendjährige Erinnerungen und Sagen zum deutschen Volke zu sprechen scheinen. Weiter rechts vom Denkmal findet sich der schöne Aussichtspunkt der Rossel, von welchem man die Rheinstraße meilenweit zu verfolgen vermag und wo sich Rheinstein und die Falkenburg präsentiren. Und zwischen den engen Felsen am rechten und linken Ufer bricht sich der Strom brausend sein Bett, verliert eine zeitlang seinen majestätisch ruhigen Lauf und stürzt in raschem Gefälle auf Bacharach zu.

„An der Stelle jedoch, wo man das Denkmal gesetzt hat, läßt man den Blick lieber über das weite, fast ebene Land hinschweifen, welches die Nahe wie ein Silberstreifen durchzieht, und an deren Mündung die berühmte Rebe des Scharlachberges uns winkt. Hier liegt vor unseren Augen das vielumworbene Land ausgebreitet, welches der gallische Übermut seit den Zeiten Cäsars besitzen zu müssen wähnte. Dorthin ist auch das stolze triumphirende Auge der Germania gerichtet, welche die Krone in ihrer Rechten erhebt, um es freudig über den Rhein hinüber zu rufen: „Sie ist mein und mein ist das Land, so weit das deutsche Auge reicht".

„Was nicht leicht bei einem Kolossalbilde ähnlicher Art gelingen mag, ist von Schillings Germania zu rühmen: der weitaus schönste Teil ist in der freien, ungezwungenen Haltung des Kopfes und des ganzen Oberkörpers anzuerkennen. Von Lieblichkeit und edlem Ausdrucke des Gesichtes zu sprechen, möchte bei den Dimensionen der Erzmasse verwegen erscheinen, und dennoch ist es gerade das lebensvolle, sprechende Antlitz des herrlichen Weibes, welches den überwältigendsten Eindruck hervorbringt. Wie von einem Zauber gebannt, bemerkt man die aus dem Walde hervortretenden Beschauer sprachlos und nicht selten mit Thränen im Auge nach dem erhabenen Bilde starren. Da regt sich in Hunderten von neugierigen Touristen, welche die steile Höhe erklommen, auch nicht der leiseste Gedanke kleinlicher Tadelsucht. Still, fast erdrückt, nähern sie sich dem bronzenen Denkmal, man glaubt sich in einer Versammlung, wo alles den Atem anhält, um die hehre Gestalt nicht zu stören; ja bezeichnend genug kann man hier die Beobachtung machen, daß einer dem anderen seine Bemerkung ins Ohr flüstert, denn er hat an dieser Stelle vergessen, daß er sich im weiten Raume, in Gottes freier Natur befindet.

„So völlig erschütternd ist der erste Eindruck des Monuments. Germania hat sich von ihrem Sitze erhoben und hält das lorbeerbekränzte Schwert in der Linken. Der rechte Arm, welcher die Krone hält, bildet jedoch einen so scharf geschnittenen rechten Winkel, daß man gut thut, die Seitenansicht zu meiden. Der Mantel fällt in besonders gelungener Ausführung in reichen Falten von der linken Schulter über die rechte Hüfte nach vorne und ist am Gurte des Schwertes geschürzt. Der Panzer blinkt in prächtiger Ciselirung und hebt in natürlicher und harmonischer Weise die Büste des kräftigen Weibes ausdrucksvoll hervor.

„Rechts und links zu Füßen der Germania stehen am untersten Teile des Postaments zwei Figuren, welche Krieg und Frieden versinnbildlichen, zur Rechten der Germania ein kräftiger, stolzer Jüngling, der frisch und frei in die Kriegstrompete bläst und der zu den schönsten Partien der Komposition gerechnet werden dürfte. Weniger gelungen dagegen scheint der Friedensengel zu sein, welcher den Eindruck einer verschobenen Bewegung macht und dessen linker Flügel überdies so unglücklich gegen die Frontansicht gestellt ist, daß er mehr einem Schiffsschraubenflügel ähnlich sieht. Aber eine wunderbar ausgleichende Wirkung übt die im Vordergrunde des Postaments befindliche Gruppe der beiden Flußgötter des Rheins und der Mosel, welche in traulichem Verkehre, Freude und Liebe im Antlitz, bei einander ruhen. Vater Rhein, welcher seither das Wächterhorn an der deutschen Grenze in der Hand gehalten, übergiebt es jetzt der blühenden Tochter, der Mosel, welche dasselbe dankbaren Blickes entgegennimmt. Die Gruppe wird gleichsam erläutert durch die Darstellung des historischen Vorganges von 1870, welchen das große Relief auf der Vorderseite des Unterbaues zum Ausdruck bringt. Das bewegte und reiche Bild zeigt den Kaiser Wilhelm überlebensgroß zu Pferde in der Mitte der deutschen Fürsten, Feldherren und Staatsmänner; zu den Seiten die Führer großer Truppenteile mit ihren Stabs-Chefs und Soldaten jeder Truppengattung, Kanonen und Fahnen. Alles in außerordentlich malerischer Gruppirung und mit frappanter Deutlichkeit jedes einzelnen Kopfes. Die Porträtähnlichkeit ist bei den meisten Figuren überraschend. Unter dem Relief ist die „Wacht am Rhein" vollständig zu lesen.

„Rechts und links an den Seiten des Unterbaues sind die beiden schönen Reliefs: „Des Kriegers Abschied" und „Die Heimkehr der Sieger" angebracht, von welchen das letztere zur Zeit noch nicht eingemauert war.

„Der obere Teil des Postaments ist mit dem Eisernen Kreuze und dem Reichsadler, sowie mit den Wappen aller deutschen Staaten verziert. An den vier Ecken sind Kränze aufgestellt, und zwar steht über der Erztafel: „Des Kriegers Abschied" ein Fichtenkranz,

über der Figur des Kriegers ein Eichenkranz, über dem Frieden der Lorbeer; blühende Linden erheben sich über dem heimkehrenden Helden. An den Ecken sollen die Palmenzweige an die Gefallenen erinnern. Auf der Vorderseite stehen schmucklos die Worte:

Zum Andenken
an die einmüthige
siegreiche Erhebung
des deutschen Volkes
und an
die Wiederaufrichtung
des deutschen Reiches.
1870. 1871.

„Vor dem Denkmale ist in weitem Bogen ein Fahrweg angelegt, welcher rechts und links aus dem Walde hervortritt; durch eine gewaltige Mauer, auf welcher zahlreiche Flammenträger und Pechbehälter angebracht sind, wird die Terrasse gegen den steilen Bergabhang hin geschützt. Von hier führt eine breite, prächtige Freitreppe empor, zunächst zu einer Bronzetafel, welche die von dem Kaiser bei der Grundsteinlegung gesprochenen Worte verewigt: „Wie mein königlicher Vater einst dem preußischen Volke an dem Denkmale bei Berlin zurief, so rufe ich heute an dieser bedeutungsvollen Stelle dem deutschen Volke zu: „Den Gefallenen zum Gedächtnis, den Lebenden zur Anerkennung, den künftigen Geschlechtern zur Nacheiferung!" Der breite Absatz der Freitreppe ist von einer Mauer begrenzt, von welcher rechts und links ausgebogene Treppenanlagen auf den eigentlichen, vor dem Denkmale errichteten Aussichtsbalkon führen. Stufenmäßig ansteigend erhebt sich nunmehr der eigentliche Bau des Postaments, welches bis zu der Figur der Germania vierundzwanzig Meter hoch schlank emporsteigt. Um den Unterbau noch breiter und massiger zu gestalten, wurde das ungleiche Terrain zu einem nach rechts und links erweiterten Treppenbau benützt, zu dessen beiden Seiten gewaltige Steinkandelaber sich erheben.

„Begiebt man sich von der obern nach der untern Terrasse zurück, so wächst die auf dem Postamente stehende, zehn Meter hohe Germania fast bei jedem Rücktritte vor unseren Augen und beherrscht, von dem unteren Ende des Platzes gesehen, unangefochten die ganze weite Fläche und die ganze Gegend in unerreichbarer Schönheit. Hier ist nun Alles das reinste Ebenmaß; es ist, als ob man Bergeshöhen und Baumlängen auf diesem waldigen Gipfel abgemessen und in eine Proportion zu dem Stein und Erz gesetzt hätte, aus welchen Künstlers Hand ein unvergängliches Werk geschaffen hat."

Die folgenden Abschnitte gelten dem damals, als der Autor schrieb, noch bevorstehenden Feste. Wir lassen ihnen die zukünftige Form, um nichts an der Stimmung des Ganzen zu ändern. Lorenz schreibt:

„Wenn in den nächsten Tagen die Nation in ihren Häuptern auf dieser Terrasse versammelt sein wird, so wird die Welt ein Schauspiel erleben, desgleichen die Kunst- und Staatsgeschichte nur wenige oder keines kennt. Ein in allen Teilen vollkommen gelungenes Kolossalstandbild, in der Zeit von sechs Jahren vollendet und von einem sechsundachtzigjährigen deutschen Kaiser eingeweiht, der in seinem dreiundsiebzigsten Jahre den erstaunlichsten Feldzug gemacht, von welchem die Kriegsgeschichte erzählt. Tausende und Tausende von Deutschen aller Stämme werden versammelt sein, und inmitten dieser großen Civilisation, welche wahrnehmbar ist, so weit das Auge reicht, wird man zum Kriegsgotte des Jahres 1870 ein Dankgebet senden, daß er es sein mußte, welcher die lang vermißte Einheit und Einigkeit geschaffen und welcher die Jungfrau Germania aufstehen und die Krone Karls des Großen hoch in die Lüfte erheben hieß.

Inmitten dieser friedlichen Landschaft werden sie sich an die furchtbaren Tage erinnern, an welchen Ströme von Blut für diejenigen Güter des Volkes geflossen sind, von welchen die Philosophen zuweilen behauptet haben, sie wären natürlich und dem Menschen angeboren. Aber die Denksäule da oben auf dem Niederwalde hat eine andere Philosophie verewigt, und Nationalfreiheit und deutsches Kaiserrecht sind hier auf einen Denkstein gesetzt worden, welcher auf drei Seiten des gewaltigen Vierecks in langer blutiger Liste Namen eingeschrieben hat, wie: Weißenburg, Wörth, Spicheren, Mars-la-Tour, Rezonville, Gravelotte, Beaumont, Sedan, u. s. w.

Auch selbst auf diesem Denkmale haben die drei steinernen Quartseiten der Weltgeschichte nicht Platz gehabt, um alle Großthaten und alle Schreckenstage zu verzeichnen, welche der eherne Kampf zwischen den beiden fortgeschrittensten Nationen der Welt im Gefolge hatte. Über manchem innern Zank hat man hüben und drüben vieles vergessen, denn das Gedächtnis der Menschen ist — man soll sagen glücklicherweise — kurz, aber eines dürfen die Deutschen heute, wo eine Periode historisch und politisch abgeschlossen ist, in den nächsten festlichen Tagen ohne Überhebung von sich rühmen: kaum jemals hat eine große Nation bescheideneren Gebrauch gemacht von der ungeheuren Waffenübermacht, welche das Denkmal auf dem Niederwalde verherrlicht. Mögen sich doch ja dieser unleugbaren Thatsache alle die Nationen erinnern, die bei dem Feste vertreten sein werden; ja zu diesem Ende wäre es vielleicht erwünscht, daß dort auch die Natiönchen erscheinen würden, welche an den östlichen Grenzen des deutschen Reiches durch sonderbarliche Sprünge heute beweisen zu wollen scheinen, wie viele Tagereisen wir vom Niederwalde entfernt sind."

Matejko's „Sobieski vor Wien".

C. v. F. Im Saale der Wiener Gartenbaugesellschaft ist seit einigen Tagen Matejko's neuestes Werk dem öffentlichen Besuch ausgestellt. Gegenstand desselben ist die Glorifizirung des Polenkönigs Sobieski als Befreiers der Stadt Wien von der Türkenbelagerung d. J. 1683. Man kann es in zwiefacher Richtung als Tendenzbild bezeichnen: einmal weil es zu den Festlichkeiten, womit die Kaiserstadt die 200jährige Erinnerung an das erwähnte Ereignis eben beging, vorbereitet gewesen zu sein scheint, wenigstens mit ihnen gleichzeitig an die Öffentlichkeit trat; zweitens weil es dem Polenkönig die ausschließliche Hauptrolle bei der Befreiung Wiens vindizirt. Ob freilich die dargestellte Scene den letzteren Zweck am wirksamsten erreicht, bleibt eine offne Frage. Wahrscheinlich war bei ihrer Wahl die Rücksicht dafür mit maßgebend, daß das Bild zu einem Geschenk des Künstlers an den Papst bestimmt ist. Doch treten wir vor das Gemälde selbst!

Es ist eine jener kolossalen Leinwandflächen, wie wir sie von Matejko's Pinsel bemalt zu sehen gewohnt sind. Den Mittelpunkt der Darstellung nimmt die Gruppe des Polenkönigs und seines jugendlichen Sohnes, beide zu Pferde, ein. Der König, an der Spitze seines Heeres, dessen Scharen bis tief aus dem Hintergrunde des Bildes nach vorne marschiren, überreicht dem vor ihm stehenden Krakauer Domherrn Dönhoff ein Schreiben an den Papst, das diesem die Siegesnachricht mitteilen soll. Rechts von der Hauptgruppe drängen sich die Feldherrn der Hilfstruppen und des Besatzungsheeres an den König heran: allen voran der Herzog von Lothringen, hinter ihm Graf Stahremberg mit Bischof Kolonitsch, der Hofmarschall Fürst Lubomirski mit dem Bürgermeister von Wien und Markgraf Ludwig von Baden, alle zu Pferde, den Sieger mit begeistertem Zuruf begrüßend. — Dieser Partie das Gleichgewicht haltend, nimmt die linke Seite des Gemäldes eine farbenprächtige Gruppe der polnischen Heerführer ein, vor dem königlichen Zelte versammelt. Im Vordergrunde vor dem König rollt ein polnischer Krieger im Schuppenpanzer und Pantherfell die Fahne Mohammeds auf, die nach Rom gesendet werden soll, während zu seinen Füßen die Leichen eines türkischen Kriegers und eines Christenweibes die Bildfläche nach vorn begrenzen. Rechts schließen sich daran die sitzenden Gestalten eines arabischen und türkischen Gefangenen, der letztere ein Charakterkopf von seltener malerischer Vollendung, und in der rechten Ecke zwei Musketiere, der eine verwundet auf einer Trommel sitzend, der andere an einen Mörser gelehnt. Die linke Ecke des Vordergrundes nehmen einige Troßknechte ein, die mit dem Verpacken der Beute beschäftigt sind, während rechts von ihnen der königliche Stallmeister für seinen Gebieter aus der Beute die kostbarsten Waffenstücke prüfend auswählt. Im Hintergrunde ziehn sich links die Höhen des Leopolds- und Kahlenberges hin, im Mittelgrunde rechts liegt ein Teil der Stadt, mit ihrem Wahrzeichen, dem Stephansturm und der Minoritenkirche. Durch das stellenweise zerreißende schwere Gewölk scheint das tiefe Blau des Firmaments, aus dem sich ein farbenbunter, etwas hölzerner Regenbogen auf das prächtige Schauspiel senkt, während eine weiße Friedenstaube den Zug der polnischen Heeresscharen hoch in den Lüften begleitet.

Der vorstehend skizzirte stoffliche Inhalt des Bildes, der — wenn man von dem wenig treffenden Bezuge der Hauptscene zu der weltgeschichtlich bedeutungsvollen That des Entsatzes von Wien absieht — eine Fülle malerischer Momente bietet, ist, wie bei Matejko gewöhnlich, trefflich gruppirt, die malerische Gestaltung desselben geschickt durchgeführt. Leider geht jedoch die Wirkung dieser Vorzüge einerseits durch den Mangel an historischem Stil, der von einer Menge pikanter, raffinirt ausgeklügelter Kleinlichkeiten, die die Bedeutung der Scene charakterisiren wollen, ersetzt werden soll, — andrerseits durch das Fehlen jeglicher Luftperspektive zum größten Teil wieder verloren. Die Schwäche seines Sehvermögens zieht dem Künstler in letzterer Richtung Schranken, die zu überwinden ihm bei den riesigen Bildflächen seiner Kompositionen immer weniger gelingen will. In dieser Beziehung ist denn auch Matejko's letztes Werk das Schwächste, was er geschaffen hat: in vielen Partien desselben muß man das Chaos der Formen und Farben erst mühsam entwirren, ehe es gelingt, den Absichten des Künstlers einigermaßen zu folgen. Mancher Fehler in der Zeichnung, besonders in den zahlreichen Pferdefiguren, manche verfehlte Verkürzung ist wohl auf dieselbe Rechnung zu stellen. Auch eine sonderbare Vorliebe, verschiedene Gegenstände nebeneinander in gleichen oder wenigstens ähnlichen Farbentönen zu halten, trägt zur Steigerung der Verwirrung in den Formen und der Härte und Öde des Kolorits, bei aller Buntheit und Farbenpracht desselben im Einzelnen, bei. Dagegen bietet das Werk eine Fülle prächtiger Details nicht bloß an Kostümen, Waffen, Schmuck und Geräten, sondern auch in vielen der dargestellten Porträts dar. Köpfe, wie die des Kanonikus Dönhoff, Stahrembergs, des Stallmeisters, einiger der polnischen Großen — am wenigsten leider jener der Hauptperson — vor allen andern aber der des greisen gefangenen Türkenpascha's, sind von einer Fülle des Lebens, von einer geistvollen Schärfe der Auffassung und einer Prägnanz des malerischen Ausdrucks, daß man, in ihre Betrachtung versunken, für einige Augenblicke das mißglückte Streben des

Künstlers, die Figuren alle um einen geistigen Mittelpunkt zu konzentriren, der Komposition einen einheitlichen Guß zu verleihen, vergessen kann. Aber auch nur für Augenblicke; denn sobald der Beschauer sich vom Einzelnen zum Ganzen emporschwingen will, tritt ihm das Gequälte der geistigen Gestaltung hindernd in den Weg, und kein Hauch jener belebenden Unmittelbarkeit, die das Gepräge jedes aus dem Vollen geschaffenen Kunstwerks ist, hilft ihm das Gebilde des Künstlers zu neuem Leben erwecken.

Die kolossale Leinwand ist in einen ebenso kolossalen, aber wenig geschmackvollen Rahmen eingeschlossen, in dessen Fries die Devise Sobieski's zu lesen ist: Non nobis domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam, während in die Seitentheile rechts und links die Porträtmedaillons Innocenz' XI. Odescalchi, des glühenden Türkenfeindes, und Leo's XIII., des zukünftigen Besitzers des Gemäldes, in wenig organischer Weise eingefügt sind.

Ausstellung von Werken alter Meister in Edinburgh.

Inmitten eines Parkes, welcher das Centrum von Edinburgh bildet, sind die Art Galleries gelegen, ein Gebäude von der Gestalt eines ionischen Tempels, dessen Inneres in zwei Reihen von je fünf oktogonalen Sälen zerfällt. In dem einen Flügel ist die schottische Nationalgalerie untergebracht, eine höchst bedeutende Sammlung altitalienischer und altholländischer Bilder, deren Wert durch einen elenden offiziellen Katalog nach Möglichkeit mystifizirt wird; in dem anderen Flügel finden die jährlichen Frühlingsausstellungen der schottischen Malerakademie statt. Dieser Teil des Gebäudes steht in der Regel von Juni bis Januar leer. Für diesen Sommer hat man den Versuch gemacht, hier Gemälde alter Meister aus den Privatsammlungen des Landes öffentlich auszustellen. Solche Ausstellungen finden bekanntlich in London jedes Jahr statt; indes in Edinburgh hatte man eine lange Reihe von Jahren hindurch dergleichen nicht gewagt, aus Furcht vor Mißerfolg. Nicht daß es in Schottland an guten Bildern fehlte, oder daß die Privatbesitzer abgeneigt wären, ihre Schätze dem Publikum zugänglich zu machen, sondern man war wohl besorgt, ein solches Unternehmen werde in weitern Kreisen keinen Anklang finden: eine Befürchtung, welche sich sehr bald als unbegründet erwies.

Der Ausstellungskatalog umfaßt 654 Nummern, wovon hundert Nummern auf Handzeichnungen kommen. Unter den Gemälden sind etwa zwei Fünftel Werke älterer schottischer Maler, wobei Porträts überwiegen. Es möge mir nachgesehen werden, daß ich in dem folgenden Bericht über die Ausstellung darauf verzichte, auch nur eines dieser Bilder namhaft zu machen. Wer sich dafür interessirt, möge die Berichte in englischen Blättern lesen, welche von der nationalen Kunst mit ebensoviel Sachkenntnis wie Liebe handeln.

Unter den Bildern alter Meister nenne ich dasjenige zuerst, welches mir als weitaus das bedeutendste und wichtigste der ganzen Sammlung erscheint: ein großes Madonnenbild von Dürer, meines Erachtens das anziehendste Gemälde, welches wir von der Hand des Meisters besitzen. Es gehört dem Marquis of Lothian, dessen Gemäldesammlung in Newbattle Abbey bei Dalkeith sich befindet. In der Kunstlitteratur hat es bisher nur oberflächlich Erwähnung gefunden, wohl nur darum, weil es so wenig Sachverständigen vergönnt war, das Bild zu sehen. Es erscheint darum angezeigt, hier eine kurze Beschreibung der Komposition zu geben. Die Madonna sitzt, en face gesehen, mit leicht nach rechts geneigtem Kopfe da. Die Gestalt ist bis zu $^3/_4$ Länge des Körpers sichtbar. In ihrem Schoße sitzt das Christkind auf einem rotbraunen Kissen. Sein langes weißes Gewand hängt lose von den Schultern herab zu den Seiten des unbedeckt bleibenden Körpers. In der Rechten hält es ein weißes zulpartiges Linnen, an dem zwei Schellen befestigt sind. Auf dem linken, eingezogenen Arm sitzt ein Stieglitz. In den Gesichtszügen spiegelt sich Erschrockenheit über die plötzliche Erscheinung des Aufdringlings. Die rechte Hand der Madonna ruht auf einem Buch; mit der Linken nimmt sie einen Strauß von Maiglöckchen aus der Hand eines vorn rechts stehenden Engels entgegen. Ein zweiter Engel, welcher auf derselben Seite steht, hält das kleine Rohrkreuz, welches als Emblem des Johannesknaben bekannt ist, während der erstgenannte Engelsknabe mit jenem Pelzgewande bekleidet ist, mit dem die Tradition denselben Heiligen ausstattet. Zu den Seiten des Madonnenhauptes schweben zwei Cherubim, im Begriff, einen Kranz auf ihr blondes, langherabwallendes Haar zu setzen. Die Landschaft des Hintergrundes wird von einem hinter der Madonna vertikal hängenden Teppich von tiefroter Farbe durchschnitten, wie wir dies in den Madonnenbildern Bellini's und seiner Schule anzutreffen gewöhnt sind. Die landschaftliche Scenerie besteht rechterseits in Buschwerk, einem hohen Baum und jenseits dem Blick auf das Meer, linkerseits in einer bergigen Landschaft mit der Ruine eines großen Thorbogens. Links im Vordergrunde liegt auf einem Tisch ein Cartellino, welcher folgende Inschrift trägt:

Alberts durer ger . . . aun
faciebat post virginis
partum 1506 [AD]

Das Bild ist also in Venedig gemalt. Die Farben haben ihre ursprüngliche Frische ziemlich bewahrt. Die Stimmung ist überwiegend kühl gehalten, aber reich an Nüancen. Die Geschichte des Bildes habe ich bisher nicht ermitteln können.

Der englische Modeliebling unter den altflorentinischen Meistern, Sandro Botticelli, ist in der Ausstellung zunächst mit mehreren unechten Bildern vertreten, Madonnenbildern von der Hand seiner unbeholfenen Schüler und Nachahmer, denen man hier den Ehrenplatz gegeben hat; was natürlich zur Folge hat, daß das Kunstpublikum vor diesem elenden Zeug seinem Enthusiasmus so recht freien Lauf läßt. Nun hat es aber der Zufall so gefügt, daß über der Thür, gegenüber jenen Fetischen, ein echtes Werk des Botticelli, eine Krönung der Jungfrau in einer Lünette, hängt, nicht unter dem Namen des Meisters, dem es offenbar angehört, sondern unter dem seines Lehrers Filippo Lippi. Es ist dies eine ganz treffliche Komposition, voll Leben und Feuer, offenbar ein Jugendwerk, wie sich besonders aus der Zeichnung der Hände ergiebt. Aber Lippi genießt nicht den Vorzug der Popularität, und so muß dieser pseudonym aufgehängte Botticelli es sich gefallen lassen, daß die Menge der Verehrer seines Namens ihm gleichgiltig den Rücken zuwendet, um seine zügellose Begeisterung an unbeabsichtigte, gutgemeinte Karikaturen zu vergeuden. Ich möchte fast behaupten, daß das Gute und Bedeutende unter den italienischen Bildern der Sammlung bei der Auswahl, welche die Direktion in Privatsammlungen anstellte, mehr durch Glückszufälle als durch Verstandeserwägungen vor die Öffentlichkeit gebracht worden ist. Die Aufstellung solcher Bilder inmitten ganz gleichgiltiger und bedeutungsloser Dekorationsstücke läßt in der Regel viel zu wünschen übrig. So z. B. bei einem Predellenbilde von L. Signorelli, „Das Gastmahl beim Pharisäer Simon“ darstellend, im ganzen 22 Figuren. Links eine Gruppe diskutirender Männer, rechts eine Tafel, an welcher zehn Figuren sitzen. Zu äußerst rechts bemerkt man Christus und hinter ihm, stehend, Maria Magdalena, welche mit dem Zeigefinger der rechten Hand die Salbe auf den Scheitel des Heilands streicht. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit weiteren Figuren.

In der Nähe dieses höchst geistreich behandelten, kostbaren Werkes finden wir ein Bildchen von Andrea Schiavone, welches die Verspottung der Latona behandelt, ein Gegenstand, welchen in gleichem Format Elsheimer in einem zweifellos echten signirten Bilde des Fitzwilliam-Museums dargestellt hat. Von Elsheimer besitzt die Edinburgher Ausstellung ein Mondscheinbild mit Christus und den Jüngern in Emmaus unter einer Laube sitzend (Besitzer J. Heyden, jun., Esq.).

Unter den hundert Handzeichnungen aus der Sammlung von Francis Abbot, Esq., welche mit allen möglichen glänzenden Namen uns vorgestellt werden, findet sich äußerst wenig von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Zu den schönsten gehört eine Tuschzeichnung von Claude le Lorrain mit dem handschriftlichen Vermerk in des Meisters bekanntem schlechten Italienisch: „ponte emolo (wohl für Ponte Mammolo) faccta foro de tivoli“. Weder die dem Lionardo da Vinci, noch die dem Raffael zugeschriebenen Zeichnungen können auch nur im entferntesten Anspruch auf diese Namen erheben. Aber solche Dinge sind heutzutage nun einmal an der Tagesordnung. Wie sich eine so schnöde Profanirung gerade der größten Künstler mit der im Prinzipe so löblichen Absicht zusammenreimen läßt, der Menge das Verständnis der alten Kunst zu erschließen, das scheint die verantwortlichen Komité's und Direktionen heutigentages noch ebensowenig zu kümmern, wie vor 30 oder 50 Jahren, wo Kennerschaft und kritischer Kunstverstand noch in den Kinderschuhen einhertrollten.

London, im September 1883. J. P. Richter.

Kunstlitteratur.

Peter Cornelius. Festschrift zu des großen Künstlers hundertstem Geburtstage, 23. Sept. 1883. Von Hermann Riegel. Mit vier Lichtdrucken und vier Holzschnitten. Berlin, 1883. R. v. Decker's Verlag. XXII und 457 S. 8⁰.

Die Kunst der Gegenwart hat zwar eine Richtung eingeschlagen, welche von den Wegen des Meisters, den die obengenannte Festschrift feiert, sehr weit abweicht, die Erkenntnis der geschichtlichen Bedeutung und künstlerischen Größe des Peter Cornelius ist aber derart gewachsen, daß die bekannten Urteile über die Grenzen seines Könnens dem Bilde nicht mehr Abbruch thun, welches für alle Zukunft die Kunstgeschichte von dem großen Manne festhalten wird. Es war darum ein guter und glücklicher Gedanke des Verfassers, den äußeren Anlaß zu benützen, um zur Lebensgeschichte und Thätigkeit von Cornelius, zur Bestimmung seines Charakters und seiner Persönlichkeit weitere Beiträge zu liefern. Daß er hierzu besonders berufen war, sowohl im allgemeinen, als namentlich was die intimeren Mitteilungen betrifft, kann nicht in Abrede gestellt werden, da er vom 25. Oktober 1864 bis zum Todestage des Meisters, 6. März 1867, seinen persönlichen Umgang genoß. Das Buch zerfällt in fünf Hauptabschnitte: I. „Mein Umgang mit Cornelius“, II. „Briefe und andere Schriftstücke“, III. „Anderweitige Mitteilungen über die Person und das Leben von Cornelius“, IV. „Nachrichten über verschiedene Werke“,

V. „Christian Xeller, der Freund von Cornelius". Der Leser findet hier viel neues Material, das durch den Fleiß des Verfassers und das liebenswürdige Entgegenkommen zahlreicher Persönlichkeiten, die mit Cornelius selbst oder mit Freunden oder Bekannten desselben in Beziehung standen, herbeigeschafft worden ist. Besonders verdienstlich ist die Aufzählung der Werke des Meisters und die Zusammenstellung des Nachlasses. Drei sorgfältige Indices erleichtern das Nachschlagen und erhöhen die Brauchbarkeit des Buches.

Dr. L.

Konkurrenzen.

Sn. **Stiftung Mylius.** Die königl. Akademie der schönen Künste zu Mailand fordert zu einer Wettbewerbung um drei Stiftungspreise auf. Zwei Preise zu je 600 Lire sind für Tierstücke in der Größe von 0,85 : 1,20 m und ein Preis zu 800 Lire für eine historische Landschaft, Größe wie angegeben, zu verteilen. Die Bewerber haben ihre Arbeiten (Ölgemälde) bis zum 30. Juni 1884 an den Inspektor der Akademie unter den bei anonymen Konkurrenzen zu beobachtenden Formalitäten einzuliefern.

Personalnachrichten.

*** **Aus Anlaß der Einweihung des Nationaldenkmals auf dem Niederwald** hat der Kaiser dem Bildhauer Johannes Schilling ein Ehrengeschenk von 30 000 Mark, dazu den Kronenorden II. Klasse, dem Architekten Karl Weißbach, dem Mitarbeiter Schillings, und dem Mitdirektor der Münchener Erzgießerei, Ferdinand von Miller, den Kronenorden III. Klasse verliehen. An dem Tage der Einweihung ist in Mittweida (Königr. Sachsen) am Geburtshause Schillings eine Gedenktafel enthüllt worden.

*** **Die Wiener Maler v. Angeli, Canon und Makart, der Bildhauer Tilgner** und der Referent für Kunstangelegenheiten im österreichischen Unterrichtsministerium, Ministerialsekretär Dr. Zeller, haben den Orden der Ehrenlegion erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Nehrlich-Vermächtnis für die Stadt Erfurt.** Ein überaus wertvolles Vermächtnis erhielt vor kurzem die Stadt Erfurt aus der Hand des Landschafts- und Marinemalers Fr. Nerly zu Rom, bestehend aus dem künstlerischen Nachlasse seines Vaters, des 1878 zu Venedig verstorbenen, rühmlich bekannten Landschafts- und Architekturmalers Friedrich v. Nerly (eigentlich Nehrlich), eines geborenen Erfurters. Der Sohn entschloß sich zu dieser bedeutenden Schenkung, um die wertvollen Arbeiten des Vaters nicht zu zersplittern und zu zerstreuen, und weil der Verstorbene, obschon seit 1829 in Italien lebend, doch von Grund des Herzens deutsch geblieben war, und namentlich seiner Vaterstadt Erfurt eine treue Anhänglichkeit bis zum Tode bewahrt hatte. Hier nun sollen die von großer Begabung und außergewöhnlichem Fleiße zeugenden Kunstwerke als „Nehrlich-Stiftung" den Grund zu einem Museum bilden, dessen Entstehen mit großem Interesse entgegengesehen wird, da der Stadt Erfurt bisher nur spärlich Kunstgenüsse dieser Art beschieden waren. Erst seit der neuesten Zeit besitzt sie einen Kunstschatz, freilich einen Anziehungspunkt, wie ihn nur sehr wenig Städte aufzuweisen haben: die herrlichen Schöpfungen Peter Janssens im Rathausfestsaale. Es erwächst nun der Stadt die nicht leichte Aufgabe, einen geeigneten Ausstellungsraum für die hochherzige Schenkung zu finden, damit recht bald dem kunstliebenden Publikum die höchst interessanten Ölgemälde, die ganz vorzüglichen Aquarelle, Zeichnungen und Radirungen zugängig gemacht werden können, welche beredtes Zeugnis ablegen von der erstaunlichen Vielseitigkeit des verstorbenen Meisters. Die Sammlung besteht aus 24 Ölgemälden, von denen einige von großen Dimensionen, 108 Studien in Öl, 451 aquarellirten, getuschten oder mit der Feder ausgeführten Zeichnungen, 10 großen eingerahmten Aquarellbildern, 22 Skizzenbüchern und 5 Kartons. Im Besitze des Sohnes verbleiben vorläufig noch drei große Kartons, ein größeres Ölbild, einige kleinere desgl., ferner einige sehr durchgeführte Öl- und Aquarellstudien, welche derselbe aber testamentarisch auch noch für Erfurt bestimmt hat.

Vermischte Nachrichten.

A. R. **Der hundertjährige Geburtstag von Peter von Cornelius** wird der Ferien wegen von seiten der Berliner Akademie der Künste erst in der zweiten Hälfte des Oktobers und zwar in dem zweiten Corneliussaale der Nationalgalerie gefeiert werden, in welchem bekanntlich die bronzene Kolossalbüste des Meisters von A. Wittig steht. In den Corneliussälen ist aus Anlaß des Jubiläums auch die schon seit längerer Zeit geplante Umgestaltung der Dekoration, welche sich als unumgänglich nötig erwiesen hatte, zur Ausführung gelangt. Der Erbauer der Nationalgalerie, Oberhofbaurat Strack, war in seiner Vorliebe für neutrale Farben so weit gegangen, daß er die Wände der beiden zur Aufnahme der Kartons bestimmten Säle mit einem kalten, grauen Tone überziehen, und darauf auch die übrige Dekoration der Räume stimmen ließ. Unter solchen Umständen konnten natürlich die farblosen Kartons nicht zur Geltung kommen, und die Wirkung, welche man sich von der öffentlichen Ausstellung der Kartons nach jahrelanger Verborgenheit versprochen hatte, blieb aus. Direktor Jordan hat nun diesem Übelstande so gründlich als möglich abgeholfen. Die Wände des ersten Saales haben einen rotbraunen Anstrich erhalten, und auf die Flächen sind mit schwarzer Farbe Arabesken aufschablonirt worden, welche denjenigen nachgebildet sind, die Cornelius selbst für die Casa Bartholdy in Rom entworfen hat. Auch der Holzsockel ist dunkler und kräftiger gefärbt und ebenso sind die Rahmen der Kartons zu lebhafterer Wirkung gebracht worden, indem man auf die mittleren Kehlen der äußeren Leisten goldene Lorbeerblätter in Relief auf schwarzen Grund aufgelegt hat. Die Kapitäle, in welche die Zwickel der Deckenwölbung ablaufen, die Kapitäle der Säulenstellungen, durch welche sich das oberste Geschoß gegen den Saal öffnet, und die Simse der Giebelfrontons sind vergoldet worden. Endlich hat man zwei große Rundsitze aufgestellt, deren oberer Aufsatz reich mit lebenden Pflanzen besetzt worden ist, so daß der Saal auch nach dieser Richtung eine behaglichere Physiognomie erhalten hat. Derselbe konnte am 23. September dem Publikum wieder geöffnet werden, während der zweite erst durch die Feier der Akademie seine Weihe erhalten wird.

*** **Der Maler Professor L. Braun in München** hat den Auftrag erhalten, für Stockholm ein Panorama auszuführen, welches die Schlacht bei Lützen 1632 darstellen soll.

*** **Die Statue des Lord Beaconsfield**, welche auf Nationalkosten in der Westminsterabtei in London zur Aufstellung gelangen soll, ist von dem Bildhauer J. R. Boehm vollendet worden.

Vom Kunstmarkt.

W. **C. G. Börners Kupferstichauktion am 22. Oktober.** Es ist die Sammlung Jahn's, die hier unter den Hammer kommt. Postrat C. Jahn, der für die Kunst ein feines Verständnis besaß und selbst als Tierzeichner Gutes leistete, sammelte Kunstblätter der besten Tier- und Landschaftszeichner. Der Katalog seiner Sammlung hat darum einen eigenen, ausgesprochenen Charakter. Nicht allein, daß die besten Meister dieser Richtung vertreten sind, ihre hier zum Verkauf gebotenen Blätter zeichnen sich auch als früheste Abdrücke und durch beste Erhaltung aus. Kunstsammler wissen, wie selten die Blätter eines P. Boel, J. Both, J. Fyt, P. Potter, D. Stoop oder A. van der Velde sind. Die frühe Abdruckgattung giebt ihnen einen erhöhten Wert. Besonders reichhaltig ist J. H. Roos' Werk vertreten, durchweg im I. Abdruck vor der Nummer. — An diese Sammlung schließen sich die reichen Werke von J. C. Erhard (243 Nummern), J. A. Klein (558 Nummern) und J. E. Ridinger (260 Nummern) an. Das erstere diente Apell als Grundlage für seine Monographie über Erhard, das zweite dem Besitzer zu gleichem Zweck, als er

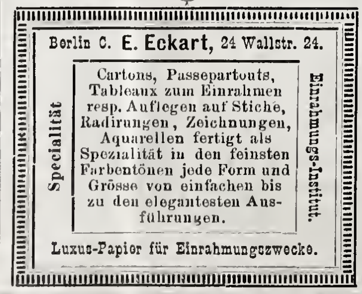
1863 sein verdienstliches Werk über Klein herausgab. Im Verzeichnis aller drei genannten Werke kommen viele Seltenheiten vor. Öffentliche wie private Sammlungen haben darum eine nicht oft wiederkehrende Gelegenheit, ihre Kunstschätze zu kompletiren. Nicht zu übersehen ist endlich am Schlusse des Katalogs die hervorragende Partie von Zeichnungen; 72 Nummern gehören Erhard und 100 Nummern Klein an; es sind darunter geistreiche Studien nach der Natur wie auch fleißig ausgeführte Blätter.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 10.
Oratorium der Schlosskapelle zu Reichenberg. — Holzornamente aus dem Jahre 1805. — Moderne Entwürfe: Schmiedeeisernes Gitterthor, Weinkrug, orientalisches Teppichmuster, Juwelenschränkchen.

Blätter für Kunstgewerbe. VIII. Heft.
Text: Gewerbliches aus Amerika. II. — Entwürfe: Fayenceschüssel, Salonschränkchen, Thürgriff aus Schmiedeeisen, Sesselwage, Ampel aus Bronze, Gitterthür.

Inserate.



Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00091 9858

